النصر للوطن .. المجد للعراق

ثلاث سنوات من المجد والانتصار

منذ ثلاث سنوات والامة العربية في جناحها الشرقي تواجه معركة مصير واضحة المعالم ضد عدو صريح في عدائه وفي اعلانه رغبته الشيطانية في الاستيلاء على وطن عظيم كالعراق.

واذا كانت احلام من يقود ايران اليوم تتحطم على صخرة الصمود العراقي ألاشم وفي ملاحم جيشه الاسطورية المتتالية فان حكام ايران كانوا ومازالوا يداهنون كل مرة ويناورون اثر كل خسارة كبيرة في الميدان ويعلنون انهم لايريدون شراً بالعراق ان بل يريدون تحقيق (مطالبهم) التي تختلف في الكلمات ولاتختلف في الاسس وهي التحكم بمقدرات هذا الوطن الذي لم يستطيعوا النيل من شبر واحد من ترابه الغالي وملحمة (كروه مند) من شواهد ذلك.

منذ ثلاث سنوات ايضا وصور تعزيز النصر المؤزر على العدو تتخذ في هذا الوطن ابعاداً متعددة فعجلة الانتاج تسير بخطى متصلة وصور البناء الحضاري تزداد تطوراً والميادين الثقافية تزداد خبرة وقد ترسخت لدى الكتاب والمبدعين ابعاد تجربة ثرية جديدة هي ابعاد تجربة الابداع من أجل المعركة التي اتخذت صوراً شتى في مجالات الشعر والقصة القصيرة والمسرحية والرواية والنقد الادبي.

ان العراق يدافع ويرود في الدفاع عن تجربته الحضارية الضخمة التي بنتها سواعد ملايينه فهو يعرف بالضبط لماذا انتصر ولماذا ينبغي ان يستمر في الانتصار. ان العراقي لايدافع عن ارض فقط بل يدافع عن تاريخ مجيد وعن ثورة عملاقة وعن بناء سياسي نموذجي اختار ان يكون مستقلاً وان يحصن استقلال قراره بارادته وليس هذا سهلا بالطبع على الامبريالية العالمية التي اتخذت من ايران خميني كما اتخذت من ايران الشاه وكراً لها في محاولة يائسة منها لضرب العراق وتجربته النموذجية في الحياة بين الدول وبين الشعوب، وكما اتخذت سابقاً ومازالت من الكيان الصهيوني قاعدة لها لضرب هذا الجزء من الوطن العربي او ذاك بسبب من استطاعتها استغلال التناقضات داخل الصف العربي واستغلال بعض صنائعها من الحكام العرب الذين تحولوا الى دمى تحركها الامبريالية لتنفيذ مخططاتها ضد الوطن العربي فوقف بعضهم مستسلما امام الدخول الصهيوني لارض لبنان عن سبيل المثال - فيما وضع في لبنان ذاته عشرات الالوف من الجنود لمهمة سيئة القصد اتضحت ابعادها في تل الزعتر منذ سنوات وفي ضرب الحركة الوطنية اللبنانية بعد ذلك ثم في الوقوف ضد القيادة الشرعية لمنظمة التحرير الفلسطينية ومحاولة شق صفوفها وقبل ذلك في الوقوف مع الخميني ضد العراق الباسل الابي.

ان تصرفات المتسلطين على دمشق وطرابلس - على سبيل المثال - لم تعد خافية على احد والكراهية التي يكنونها لكل ماهو عربي ومايخدم مصالح الامة العربية لم تعد سراً وبالمقابل فان صمود العراقيين بوجه الاطماع الايرانية ومن خلفها الدوائر الامبريالية العالمية والصهيونية لم تعد سراً ايضاً فقد سطر جيش العراق وشعبه عشرات الملاحم البطولية ومازالوا يؤكدون قدرة انتصارهم ويعززونها.

ان ثلاث سنوات من الحرب تعني ثلاث سنوات من الصمود ومن الانتصار •

ثلاث سنوات من النصر تعني ايضاً ان العراق سيستمر هكذا شامخاً ابيا طاهر الارض من الدنس ولن يجني الطامعون والخونة الا الهزيمة فالنصر ابداً للشعوب المدافعة عن رسالتها في الحياة الكريمة المستقلة والنصر ابداً لرايات القادسية الجديدة.. قادسية صدام حسين المجيدة.

رئيس التحرير

أوديسا الرجال السبعة

□ عادل عبد الجبار

فازت بالجائزة التقديرية لمسابقة «قادسية صدام» الرابعة في القصة القصيرة.

-1-

راهم يأخذون فياض الراضي، فعض على شفته حتى نفر منها الـدم.. اخ.. هكذا.. هكذا.. سمح لهم ان يأخذوه وحيداً.. من بقي له في هذه الـدنيـا اذن؟ طلال احمد.. الجندي المكلف.. ابن التاسعة عشرة.. الصبي الذي ظلوا يسمونه ابن زكية حتى بعد ان تزوجت على ابيه وصارت زوجة ابراهيم البنا.. اين ذهب ابن زكية من اين جاء ابن زكية.. رغم انهم كانوا يعرفون جميعا انه ابن احمـد الشهد.. السمكري الذي يعيد الحياة الى اجساد السيارات المهشمة ويرجعها جديدة كما كانت.

كان الملا جمعة يحدثه عن ابيه كلما التقى به.. في قهوة شكر اوفي الجميلات، اوعند حديقة خماس في الفضوة، اوحتى وهويشتري الـدونـدرمـة من عربـة رزوقي البارد في جولاتها صباحا اوعصرا.. يستوقفه ويحدثه عن ابيه.. وفي كل مرة كان يبدأ حديثه بقوله:

ـ رحم الله اباك.. كان صديقي.. تدري؟.. مرة جلبوا له سيارة زيدان ابن السايس.. تعرفه.. ذلك الارعن الذي اصبح لا يغادر مقهى المختـار ليـل نهار.. الشلولـو.. قلب سيارتـه ولم يبق فيهـا شيئـا، وحين لمناه على تهوره قال: تخافون واحمد الشهد موجود؟.. سيأخذ مني ربع سعر السوق ويعيد السيارة مثلما كانت قبل ان تنقلب.

احمد الشهد مات.. مات قبل ان يراه ابنه.. مات وتركه لزكية واخيهـا السكير وشكواهـا وصراخها في الليل والنهار.. وشجارها الـذي لا ينتهي مع نسـاء المحلة.. بعـد اشهـر قليلة من المشاحـل والطـلايب صارت اشهـر امـرأة في قهوة شكر اول الامر، ثم صارت اشهر من نار على علم حتى في الحارات المجاورة، فصار ابن زكية بالنتيجة.

اكيد انهم اعدموا فياض الراضي، والا لماذا لم يضعوه معهم وهو اسير مثلهم؟؟.. لقـد نفـد العتـاد واضطـروا الى القتال بالايدي والحجارة واخامص البنادق والواح صناديق العتاد.. اختفى فياض الراضي بعد نفاد العتاد مباشرة.. كان يقف الى جانبه ويطلق النار بالمفـرد.. طلقـة واحـدة برجـل واحـد.. يستطيع طلال ان يحلف بالـدنيـا والآخـرة، ان فياض الراضي لم يخطيء ولا مرة واحدة طيلة الايام الثلاثة التي استمرت خلالها المعركة، قبل ان يأسروا من بقي من افراد الحجاب المتقدم.. ثم لم يعد موجودا الى جانبه.. وحين التفت للبحث عنـه، رأى صادق يصـاب في بطنـه.. صاح اخ مرة واحدة، لكنه نهض بعد ذلك وواصل القتال حتى انتهى كل شيء واسـر مع بقيـة افراد الحضيرة المكلفة بواجب القتال في هذا الجانب من المرتفع.

التفت طلال الى ابي رحـومي لكنـه لم يستطـع ان يرى شيئا من ملامحـه.. لاقمـر في سماء الليـل.. واصوات القنابل صارت بعيدة والكهف الـذي اجلسوهم فيه بارد وموحش.. الكهف بحاجة الى وجود فياض الراضي.. ذلك هو رجل مضبوط...

اتـرك احـدى اذنيـك لما يجري في الخـارج ودع الاخـرى تسمـع ما تشاء. ذلك اسلم. لكن طلال قال له:

- اي حكي هذا؟.. لا يمكن لأذن واحدة ان تسمع شيئا والاخرى شيئا آخر.. كلاهما تسمعان في نفس الوقت.. وكلاهما تسمعان الشيء نفسه.

قال فياض:

- اسمع ياطلال.. انا اعني ان جزء من عقلك يجب ان يبقى منتبها الى ما يجري خارج الموضوع.

ثم انصت واضاف:

- الآن هل سمعت شيئا ياطلال؟

انصت طلال قليلا لكنه لم يسمع غير حركة الهواء.. لذلك قال:

- انه الهواء.

قال فياض:

- انه ابورحومي.. انظر الى فتحة الموضع.. سيدخل الآن.

ودخـل ابـورحـومي بعـد ان انهى فيـاض كلامـه بقليل، حينئذ انفجـر طلال يضحـك كالمجنـون، وجعـل ابـا رحـومي يرفع رأسه ويقول شيئا عن الادب والضحك بلا سبب.

سمع طلال الحرس عند مدخل الكهف يتحدثون مع بعضهم، ويضحكون.. ابورحومي يعرف لغتهم.. التفت الى محجوب:

- اقـول عمـو محجـوب؟.. الم تقـل تلك المـرة ابـا رحـومي يحكي مثلهم؟.. باستطاعته يعرف ماذا يقولون، ثم يخبرنا به.. لكن.. كيف تعلم لغتهم؟

ضحك محجوب بهدوء:

- لا ادري بالضبـط ياطـلال.. لكنهم يقـولـون ان ابـاه عاش في الاحـواز زمنـا، ثم تركهـا فجأة. يقـال انهم قتلوا ابنتـه.. فأخـذ بثأرها وعاد الى العراق.

انتبه طلال الى ان محجوب تنهد بحزن بعد ان قال ذلك، وظن انه ربما لم يقل كل شيء، وان هناك سرا لايريد ان يحكيه له.. لكن ما له ولذلك؟.. المهم ان يعرف شيئا عن مصير فياض الراضي...

انت طفل.. هل سمعت ياطلال؟.. انت زعطوط لا تعرف ما ينفعـك ومـا يضرك.. ما ان ترى جلسة حتى تحشر نفسك وتستمع الى كل شيء مبهـور الانفـاس وكأنـك ترى عمـلا من اعـمال السحـر. تضحـك لكـل كلمـة يقـولها الآخرون ناسيا نفسك.. على خط النار يجب الا ينسى المرء نفسـه.. يجب ان يكون منتبها حتى اثنـاء النـوم.. افتـح عينيـك وانظر.. ماذا تعني الى اي شيء؟.. الاتعـرف الى اي شيء يجب ان ينظـر الـواحد وهوعلى خط النار؟.. الى العدو طبعا.. الى احتمالات التسلل والتلصص او الهجوم او الاغارة.. يقول حراسات.. طبعا حراسات... ماذا تريـد ان يكـون هنـاك؟.. حفـلات رقص؟.. على المرء ان يظل حارسا طيلة الوقت.. حين لا تستعمل عينيك استخدم اذنيك.. انفك.. المهم الا تترك نفسك هكذا بيد الصدفة.

لكن فيـاض خلال ذلـك الهجـوم.. الله كان شيئـا ما.. كيف يستطيـع ان يصفـه؟ كأنه كان يخوض آخر المعارك.. كان يتحرك في جهـات الـراقم الاربـع كالمخبـول.. لكنـه كان يرى ويعـرف ماذا يفعـل.. لأنــه ـ هوطلال احمـد ـ ظل يلاحقـه مثـل ظله طيلة الوقت.. كان يخشى ان يحدث له شيء.. كان عليه ان يظل الى جانبـه خوفـامن ان يحتاج الى عون.. قد يجرح.. اوقد يلتم عليه اكثـر من واحـد.. حينئذ سيقف ويساعده.. يردهم عنه.. يحرق اسلاف اسلافهم ولا يسمح لهم بايذائه.. غير ان فياض كان يفعل كل شيء بسـرعـة كبـيرة، حتى انـه لم يتح لطلال سوى ان يضرب اثنين اوثلاثة قبل ان تنتهي المجموعة المهاجمة على يد فياض.. ثم اختـفـى.. فص ملح وذاب.. اين؟.. الله اعلم.. لم يره بعـد ذلـك الا حين جلبـوهم الى هذا المكـان ذي الكهـوف الصخرية، والمواضع المنتشرة على مد البصر.

سارت بهم الشاحنـات طويـلا قبـل ان يصلوا الى هنا.. ثلاثة ايام في الشاحنات التي ظلت تسير وتتوقف عند احد المعسكرات او التجمعات الايرانية على امتداد الطريق.. وفي كل مرة، بعد ساعة او اكثـر من هبـوطهم الى المعسكـر المعادي، يحدث في صفوفه هرج ومرج.. ويبدأ أفراده باطلاق النار يمينا ويسارا دون ان يتمكن احد الاسـرى من معرفـة ما كان يجري.. ابورحومي فقط كان يعرف، لأنه سمعهم يتحدثون ويتصايحون، وعرف ان فياض الراضي كان يتبعهم ببنـدقيـة قنص، ويبـدأ بالتقـاط افراد العدو، طلقة كل ربع ساعة اونصف ساعة.. لكنها كانت، تماما كما حدث اثناء الهجوم، طلقة برجل.

كانــوا يجلسـون في الكهف، حين حدث الهـرج والمرج للمـرة الاخيرة.. بعدئذ هدأ كل شيء.. التفت ابورحومي الى محجوب وقال:

- يبدو انهم امسكوا به.

- من؟

وحـين اعلن ابـورحـومي انـه ربـما كان فياض الراضي، اختنق طلال بالبكاء لانه اعتقد ان فياض لا بد وان يكون استشهد، لأنه ليس من النوع الذي يهرب ثم التفت الى ابي رحومي وقال بصوت غاضب:

- لماذا لم تخبرنا من اليوم الاول، اذاكنت تعرف طيلة الوقت؟

لكن محجوب قال له بهدوء حزين:

ـ فياض اخونا جميعا ياطلال . . المسألة ان ابا رحومي لم يعرف الا مؤخرا . . قبل لحظات في الواقع . . ولا اظنه متأكدا من ذلك حتى الآن . . فقد يكون اي واحد من افراد الحضيرة اوحتى الفصيل . . كل ما في الامران ابا رحومي استنتج انه فياض، لأن هذا اسلوبه في القتال . . الحركة وعدم الثبات في المكان الواحد . . والدخول في المسالك الوعرة دون تردد . . وانت بالذات ياطلال تعرف منزلة فياض عندنا جميعا.

فياض . . كم مرة قال له : ابني . . ابني . . افعل هذا . . ابني لاتفعل ذاك . . ابني لا تتصرف مع فتاتك بهذا الشكل . . هل قلت انها لم تحك معك في الاجازة الماضية . . طبعا . . لأنك ترمي نفسك عليها بشكل مضحك . . اثقل قليلا . . دعها تعرف انك لست بائرا . . دعها تعرف ان هناك عددا غير قليل من الفتيات في الجيب . . وانك اخترتها لأنك اعتقدت انها تستأهل . . قل لها : لاتدعيني اعتقد بانك لاتستحقين الثقة . . قل لها انك كنت تعتقد بأنها انضج واثقف . . اكد على كلمة اثقف . . هل فهمت؟ . . قل لها انك كنت تعتقد بانها اعقل واثقف مما يبدو.

في الاجازة التالية ـ حينئذ كانوا في معسكر التدريب عاد طلال الى قهوة شكر مرفوع الرأس . . ذهب الى دكان السمكرة . . تحاسب مع شريكه ثم عاد . . كانت تسكن في البيت المجاور، وكانا يتحدثان من وراء السور فوق السطح . . هوعلى هذا الجانب من السور، وهي على ذلك الجانب . . في المرة السابقة تجرأت على ان تدعوه : ابن زكية . . . اراد ان يضربها حينئذ، لكنه قرر معاملتها بالمثل . . وظل يناديها بابنة هدية طيلة فترة الاجازة.

وفي هذه المرة دخل محلة قهوة شكر مسلحا بانفاس فياض . . لذلك تأكد اول الامر من اشعارها بوجوده . . في السابق كان ذلك مدعاة لصعودها الى السطح وانتظار مجيئه . . ثم غادر البيت وتركها مصلوبة عند السور . . ذهب مع كريم الى الفندق الجديد ورأى الناس الحلوين يرقصون الديسكو، فقال لنفسه ما احلى ان ارقص معهم انا ايضا . . اقف امام وردة واتخبل مثلما يتخبلون على انغام الموسيقى . . ظلت صورتها تتحرك امام عينيه . . راها في وجه احدى الفتيات الراقصات في الحلبة . . كانت ترقص امام زميلها . . مخبولة مثل بقية المخبولين . . لكنها كانت مخبولة حلوة بحق الله . . فهل هناك اخبل او اجمل من وردة مخبولة؟ . . وفي اليوم التالي صعد الى السطح ورآها وسلم عليها، لكنه اعتذر بسرعة وقال ان عليه ان يوصل رسالة الى عائلة مقاتل من الجبهة . . قال له فياض : انها لن تشك في عذر من هذا النوع، وفي نفس الوقت تعزز شخصيتك في نظرها.

انتبه طلال الى الصمت الذي حل على الجميع . . ظل ينقل بصره بينهم . . لكنه لم يستطع ان يتبين من وجوههم شيئا في تلك الظلمة . . لا شك ان كلا منهم كان يفكر في فياض . . وفي ذكرياته معه . . لفياض ذكرياته مع كل افراد الحضيرة.

فجأة قال ابو رحومي :

ـ يبدو ان الاستجواب سيبدأ غدا.

قال طلال بامتعاض :

ـ ليفعلوا ما يشاؤ ون.

قال ابو رحومي :

ـ سيريدون ان يعرفوا من الذي ظل يطلق عليهم النار طيلة الطريق.

ـ لن اقول لهم شيئا . . سابصق في عيونهم وليفعلوا مايريدون.

كانوا جميعا مكتوفي الايدي، لكن ارجلهم كانت طليقة، لذلك زحف محجوب نحو طلال وهمس في اذنه :

ـ لا تتكلم بصوت عال . . فمن يدري؟ . . لعلهم وضعوا بين الحرس من يتكلم العربية.

لم يستطع طلال ان يرى احدا من الحرس . . ولا يدري لماذا تخيل ان فياض قريب جدا من مدخل الكهف . . قريب من الحرس وانه سيفعل شيئا سريعا وكبيرا . . ستشتعل النيران في ارجاء المكان، وستنفجر مخازن العتاد . . وتالي الليل تسمع حس العياط.

انفجر طلال يضحك بنشوة طفل . . قال ابو رحومي :

ـ يبدو ان الولد قد تخبل.

لكن طلال ظل يضحك وهو يرى اجساد الخمينيين تتطاير في الهواء، بينما يركض الاخرون شذر مذر، خائفين لا يعرفون ماذا يفعلون . . غير انهم جاؤ وا بفياض الراضي صباح اليوم التالي ومروا به من امام المواضع لحظة اخرجهم الحرس للاستجواب . . . لقد توقف طلال عن السير حين رأى فياض . . التقت اعينهما لحظات . . والتفت نحوه حين استداروا به نحو احد المواضع البعيدة، وظل ينظر اليه بعد ان ضربه احد الحراس باخمص رشاشته على خط التقاء رقبته مع كتفه الايسر . . تقاطعا لحظة وافترقا كلا الى درب الرواح بلا رجوع . . اراد ان يناديه، لكن اخمص الرشاشة ضربه في رأسه هذه المرة فاظلمت الدنيا امام عينيه . وحين استعاد وعيه وجد انهم قد اعادوهم الى الكهف الاول . . ظن للحظة انه بين مجموعة جديدة من الاسرى، لكنه تعرف على صادق من الجرح في بطنه، حيث الدم قد جف . . ورأى ابا رحومي وقد تورم جفناه وتمزقت شفتاه . . محجوب ايضا كان متورم الوجه . . جميل صالح . . عماد . . غازي والبقية . . ثم انتبه الى ان كف جميل اليسرى كانت خليطا من الدم واللحم الممزق . . ماذا فعلوا بهم؟ . . اولاد الكلب . . ماذا فعلوا بهم وماذا ارادوا منهم؟ . . كان

هذا اوغيره سيهون بعض الشيء لو ان فياض الراضي لم يقع في الاسر هو الاخر. لكن كيف استطاع ان يلاحقهم طيلة الطريق؟.. كيف وصل الى هنا؟.. وحين كانوا يتوقفون في الاماكن السابقة، كيف كان ينجح في الوصول اليهم؟.. واين كان يختبيء بحيث لا يستطيع افراد العدو ان يعثروا عليه؟.. ليس من المعقول انه كان يركض خلف الشاحنات ويلحق بها.. صحيح ان الممرات كانت وعرة جدا والشاحنات تسير ببطء، غير انه حتى ذلك ما كان يسمح لفياض بقطع كل تلك المسافات الطويلة.

تنهد طلال بحرقة.. ما فائدة هذه الاسئلة الآن؟.. فياض وقع في ايديهم، ولأنه فعل بافراد العدو كل ما فعلّ، ولأنه ارعبهم طيلة تلك المدة، فلا بد انهم سيعذبونه عذابا اليما قبل ان يقتلوه.. لا شك في ذلك.. لكن.. كلا.. ليس بهذه السهولة على الاقل لابد من وسيلة لانقاذه.. تقديم المساعدة له.. لكن.. كيف؟.. الشباب، لن يستطيعوا اي شيء في وضعهم هذا. انه الوحيد الذي يستطيع الحركة بينهم.. فهل هو قادر على ان يفعل شيئا بمفرده؟.. قال له فياض تلك المرة: اغلب الاحيان تصبح الاشياء مستحيلة لأننا لانتحرك على تنفيذها اصلا.. لاننا نضعها في خانة المستحيل بانفسنا، ثم نتوقف عن الحركة ونستسلم للمقادير.. المشكلات الصعبة تواجهنا دائما، فاذا نجحنا في حلها تخيلناها سهلة يسيرة، متناسين الجهود المبذولة في حلها.. المهم ان نجد المنفذ الاولي لحل المشكلة.. بعدئذ يوصلنا هذا المنفذ الى المنافذ والحلول الاخرى..

لكي يحاول انقاذ فياض، عليه ان يغادر الكهف، ولكي يغادر الكهف عليه ان يخدع الحرس بطريقة من الطرق.. ماذا لو حدث في الكهف شيء يمكن ان يسحب الحرس الى الداخل؟.. حريق.. لكن ليس في الكهف مايمكن اشعاله.. شجار؟.. لم لا؟.. يمكن للجماعة ان يفتعلوا شجارا يدفع بالحرس الى التدخل لفضه في حين يقف هو على مقربة من المدخل في حالة تأهب للتسلل بصمت.. في وضح النهار؟... لن يستطيع ان يقطع ثلاثة امتار قبل ان يمسكوا به او يزخوه برصاص بنادقهم.. ليس امامه سوى انتظار الليل اذن.. عليه ايضا ان يهيء الجماعة لافتعال الشجار المطلوب.. نقل عينيه بينهم واحدا بعد الاخر.. مستحيل.. ليس وهم على هذه الحال.. انهم عاجزون حتى عن الحديث، فكيف يستطيعون ان يثيروا شجارا قويا بما يكفي لأن يدفع بالحرس الى دخول الكهف والتحري عما يجري؟..

اللعنة.... الوقت يمر بسرعة لاتسمح بالتفكير او بالتصرف السليم.. ثم راهم يدخلون مدججين بالسلاح.. الحرس وعدد آخر من جنود العدو.. توزعوا على افراد الحضيرة ووجهوا فوهات رشاشاتهم الى الجميع.. ماذا يريدون الآن ياترى؟.. ثم خطرت في ذهنه المسألة المعروفة عن هؤلاء الهمج مع الاسرى العراقيين.. سيخيرونهم بين التخلي عن الوطن ونبذه وبين الموت رميا بالرصاص.. نهض افراد الحضيرة بتثاقل موجع ووقفوا رتلا مترنحا يحمل جراح تعذيب اول النهار.. ووقف هو ايضا.. وراء محجوب مباشرة.. ثم ساروا بهم الى الخارج.

ظن طلال اول الامر، انهم سيأخذونهم الى كهف الصباح، حيث أجروا استجوابهم كما هو واضح على وجوه الرفاق، غير انهم اوقفوهم امام شاحنة عسكرية كانت جزء في رتل طويل من الشاحنات الاخرى.. شاحنات لم يعرف ماذا كانت تحمل.. لكنهم وضعوهم في تلك الشاحنة.. اجلسوهم على احدى مصطبتي الحوض الخلفي مع اربعة من الحرس على المصطبة المقابلة، ثم انطلقوا بهم الى حيث لا يدري احد.

-2-

قبل ان يضعوا الصخرة الضخمة على مدخل الكهف، حدق فيه ذلك الكائن الرث ذو الابتسامة الصفراء وقال له ربما للمرة الخامسة حتى الآن:

- ستتمنى الف مرة لو اننا قتلناك بدل ان نضعك هنا.. هل تعرف ماذا يسمون هذا المكان؟.. انهم يسمونه كهف العقارب، فاذا لم تلسعك مت جوعا.. وكلا الامرين اقل مما تستحق.

ثم اطلق ضحكته الصفراء واشار برأسه الى بقية افراد العدو، فتقابلوا جميعا وبداوا يدحرجون الصخرة الهائلة نحو المدخل وبدأ ضوء النهار في الداخل ينحسر ويتصاعد الى الاعلى حتى مس السقف، ثم أطبقت الظلمة على كل شيء.. وحل الصمت.

يتكيء الآن على جدار صخري ذي نتوءات حاده، انغرست في اماكن مختلفة من كتفيه وظهره.. يداه مربوطتان وراءه عند الرسغ، ورجلاه موثقتان امامه عند قدميه.. لقد اخذوا بسطاله، والقمصلة والقميص، وتركوه شبه عار، مع البرد والرطوبة والظلماء.. ومع العقارب.. اكثر الهوام اثارة للرعب في أعماقه.. ان مجرد فكرة التماس معها في اية منطقة من جسده تثير فيه قشعريرة مقرفه، وغثيانا لايمكن احتماله.

نعم يافياض الراضي.. انت جدير بميتة من هذا النوع.. بمستوى حياتك ينبغي ان يكون موتك.. فلوكنت مخلوقا هشا سريع العطب.. لو لم تكن عنيدا امام مواجهاتك الصغيرة والكبيرة لكان من المنطقي ان تدهسك سيارة يقودها سكير في احد شوارع بغداد العريضه، او يمسك سلك كهربائي في مكواة نصف معطوبة،

فتموت بسرعة البرق، دون ان تترك وراءك اي اثراواية ذكرى. . لكنك يافياض الراضي لاترضى بالصغائر. . كان على مواجهاتك ان تكون كبيرة وحاسمه وفاصله كالحد الفاصل مابين الحياة والموت.

تخيل ان صوتا نائيا يتسلل اليه عبر صمت المكان. . صوتا يأتيه من اليمين على مسافة لايعلمها الا الله. . لكنه كان صوتا هادئا عذبا على نحو ما. . مستقرا ومستمرا على وتيرة واحده. . وكان خفيضا ايضا، بدرجة ان بامكان المرء الا يسمعه على الاطلاق، حتى ان فياض الراضي اضطر في نهاية الامر الى ان يعتبر نفسه واهما. . وان ذلك الذي ظنه صوتا ما، لم يكن في الواقع سوى طنين في الاذنين ناتج عن عمق الصمت المحيط به، واستمراره على الوتيره ذاتها. . كلا. . انه واهم. . لاشك في ذلك وانها بداية جنون آت. . أم أنها آثار حرب الايام العشره الماضية. . فجأة مادت الارض، وسعر الجحيم وتصاعدت الحرائق في المصفحات والعربات والشاحنات وتصاعدت اعمدة الدخان من الحفر التي صنعتها القنابل في الارض المبلله بالمطر. . غريب انه كان يرى الصورة الكاملة لارض المعركة على اتساعها مرة واحدة. . حركة الجند وراء مرتفع صغير. . التفاف وعودة الى نقطة بداية او نهاية. . دبابة مشتعله، ومقاتل يغادر مشتعلا هو الآخر. . ثم كالفينيق الناهض من اعماق الرماد، يطفيء المقاتل ناره وينهض روحا جديدا. . قاذفة انبوبيه تمتد من داخل الخدود تطلق نارا ذات وقود.

في اليوم السابق. . كان كل شيء هادئا. . وهم افراد الحجاب المتقدم. . الرجال العشرون بأسلحتهم واجهزة اتصالهم، يرقبون اتساع الارض من فوق المرتفع بصبر لانفاد له. . يتناوبون على ذلك طيلة امتداد النهار والليل. . بلا توقف. . والمخابر يتحدث في اللاقطة بما يشبه الهمس. . ونثيث المطريرش ذرات الغبار فتتقافز قليلا ثم ترقد مستسلمة متراصة مع ذرات اخرى لتصبح طينا بعد ذلك. . كأن كل شيء يفتح ذراعيه للمطر في ساعة الغسق تلك.

كان طلال الصغير يجلس الى جانبه وينظر تحت الشمس الغاربة الى صورة محبوبته. . فتاة لايزيد عمرها على الخامسة عشرة. . وهو لايزيد عليها باكثر من ثلاث سنوات. . طفلان يمارسان فعل الحلم. . وهو يبتسم للدهشة في عيني الجندي المكلف طلال احمد، ويتساءل بين الحين والآخر:

- هل مارست فعل الحلم ذات يوم، يافياض الراضي؟

ثم يجيب:

- ربما. . لكنك حينئذ لم تكن تحترم ذلك في نفسك.

غير ان طلال رفع رأسه اليه وقال بحماس:

- لقد وافقت امها.

- حقا؟. . وكيف عرفت؟

- الرسالة. . الم ترها؟. . وصلتني ظهر امس مع صادق.

- وماذا يهمك من امها؟. . المهم ان توافق هي.

تطلع طلال الى الصورة:

- في الاجازة القادمة سأبوسها.

احمر وجهه قليلا، ثم اشار الى خده:

- ابوسها هنا ثم اشلع.

- ماهذا ياطلال. . الذي يسمعك تحكي هكذا. . . . تعني. . انك لم تشبعها بوسا حتى الآن؟

كان صادق قد ذهب الى مقر الفوج ليأتي بالارزاق. . مهمة محفوفة بالمخاطر تبرع للقيام بها منذ ان وضع الفصيل حجابا متقدما على هذا المرتفع. . بينما كان جميل صالح يجلس في الركن الجنوبي من المرتفع وهو يسد مجرى الهواء بصدره العريض وجسده الشامخ. . لن تلتقي الحضيرة الا في اول الليل. . سيجلسون حول السخان النفطي يصنعون لأنفسهم عشاء مبتكرا وشايا دفيئا ومناسبة للحديث في ما كان وما سيكون بالنسبة لكل منهم. . المشكلة ان فياض وجد نفسه ابا روحيا لافراد الحضيرة جميعا بضمنهم ابو رحومي آمر الحضيرة، ومحجوب الرجل الاكبر سنا فيها دون ان يدري كيف حدث ذلك فعلا.

اعتادوا ان يجلسوا معا. . في موضع مشترك او فوق رابية تشرف على اتجاهات الله الست. . السماء والارض، والشرق والغرب والشمال والجنوب ومشتقاتها. . يتناولون طعاما على مائدة مشتركة، ثم يشربون شايا ساخنا يمتد بدفئه من اطراف الجسد حتى القلب. . وحين تمتليء القلوب بالدفء لا يعود هناك مجال لغير الحب والتعاطف والتوحد في جسد مشترك يمتلك احلاما واوهاما وسعادات وعذابات هي ملك للواحد وللمجموع في اللحظة نفسها. . البعض يتحدث جهارا، كما يفعل طلال مع حبيبته وردة، والبعض الآخر سرا. . كما يفعل هو حين يذكر لمياء. . يتحدث عنها الآن. . في غيابة الحب. . تحت كل هذه العتمة ويتحدث عنها في الوقت نفسه. . لكنه لايتحدث عن خضرة عينيها ولا عن بياض بشرتها وانما عن الطريقة التي تصبح بها شيطانا وملاكا في اللحظة نفسها وتقول:

- حين ذهبت الى القاهرة ورأيت الكتاب الذي طلبت، اشتريته وعدت الى الفندق بسرعة البرق. . رفعت سماعة التليفون لاتصل بك واخبرك. . ثم تذكرت انك كنت في بغداد، وانني كنت في القاهرة وان بيننا بحاراً وأرضين ومسافات.

ما كان فياض الراضي يتصور ان بامكانه ان يمتلىء بهذه الدرجة من الحنين. . مع هذا ما كان بامكانه ايضا ان يحكي لها عن ذلك. . ليس وهو يخشاها بهذه الدرجة. . غامضة غامضة لمياء. . جميلة جميلة. . تتحدث مثل الملائكة مرات لا تحصى. . ثم. . في مرّة واحدة فقط تطلق عبارة شيطانية قصيرة. . قصيرة جدا تلسع المرء، ثم في جزء من الثانية تتوارى وراء الملائكية والعينين الممتلئتين براءة. . لمياء. . المسافة المفقودة مابين الملاك والشيطان.

مرة ـ وبعد ان دخل في واحد من تأملاته المفاجئة ـ سألته:

ـ ماذا؟. . هل ارتكبت خطأ ما؟

ـ انت؟. .

هزت رأسها بحماس، حينئذ قال باستغراب:

ـ كلا. . ما الذي اثار هذه الفكرة في رأسك؟

قالت:

ـ تركتني احكي كالمجنونة. . ثم حين سألتك عن رأيك، بقيت تنظر الى سطح المكتب دون ان تقول اي شيء.

ـ منقسم على اثنين. . واحد هنا. . وآخر هناك.

ـ اين؟

ـ في مكان ما هناك.

اشار الى الاعلى، ثم اضاف:

ـ يرقب مايجري لي هنا.

واشار الى حيث يجلس.

حدق في ظلماء الكهف طويلا. . ليس كمثل هذه الحلكة شيء. . اراد ان يستعرض وجوه افراد الحضيرة. . طلال. . جميل. . صادق. . وابورحومي. . محجوب. . عماد. . غازي. . والآخرين. . لكن السواد القاتم. . وتلك الحساسية التي غزت بشرته وهي تنتظر دبيب العقارب عليها في اية لحظة. . وكونه مكتوف الايدي والقدمين ومحجوب الرؤية. . ادراكه الآني لهذا كله، اغتال قدرته على التصور في هذه اللحظة. . ثم فجأة. . تناهى اليه الصوت ثانية. . هادئا منعشا خفيضا كما كان في السابق. . صوت اشبه بخرير الماء في مجرى صخرى. . الرطوبة والظلماء. . مناخ مثالي لميلاد العقارب وعيشها. . غير ان الصوت ذاته، اعاد اليه شيئا من الهدوء. في ذلك اليوم امطرت السماء حمما ودمارا. . لكنهم قبل ذلك كانوا قد انهوا واجب الحراسة وسلموا الى بدائلهم من الحضيرة الاخرى. . اشعلوا السخان الصغير وجلسوا ينتظرون ان ينتهي محجوب من اعداد وجبة العشاء التي يصنعها لهم كلما تملكته الرغبة في البرهنة على مهارته في الطبخ. . لحم بقر معلب، مع كثير من الطماطة الطازجة، ونسبة جيدة من التوابل والملح.

اكلوا بشهية تلك الليلة. . وملأوا اقداحهم بالشاي، تمتعوا بالنظر الى الابخره المتصاعدة، منه وهيئوا اجسادهم لاستقبال موجات حلوة من الدفء، حين سقطت القذيفة الاولى.

رفعوا رؤسهم ونظروا الى بعضهم في آن واحد. . يبدوا أنهم لم يتوقعوا ذلك لان القصف المعادي كان قد توقف بشكل كامل منذ الامس. . ثم هزوا رؤ وسهم وواصلوا شرب الشاي. . القصف هو الحالة الطبيعية على خط النار. .

شيء ما تلامس مع ابهام رجله. . تلامس طفيف جدا جعله يلم قدميه الى الداخل بسرعة. . امتدت القشعريرة من ابهامه حتى جلدة رأسه. . أنغرس نتوء حاد من الصخور وراءه في أسفل ظهره على مقربة من يديه المكتوفتين بحبل من النايلون.. رفع يديه قليلا. . استقر النتوء الصخري على الحبل من الاعلى الى يمين العقدة. أمل جديد أم أنه يخدع نفسه؟. . اكثر الاشياء أستحالة قد يصبح ممكنا اذا ماتحرك المرء على تنفيذه، بما يكفي من الجدية. . حرك الحبل على حافة النتوء ببطء ودونما ضغط حقيقي أول الامر، ثم بدأ ذراعاه يتحركان بجنون. . على هذا الحبل أن ينقطع. . أنه محاط بالعقارب. . وأذا لم تكن أحداها قد لسعته حتى الان، فلان الحظ قد وآتاه على نحوما في هذا الظرف. . واحد أثنان عشرة مائة. . اغمض عينيه رغم أنه لم يكن يرى شيئا في الواقع، وأستمر يحرك ذراعيه بجنون يتصاعد مع مرور الوقت.

المستحيل الذي يصبح ممكنا. . تلك هي لمياء، حين قرر ذلك اليوم أن. . بدأ يلهث، لكنه ضاعف من حركة تماس الحبل مع النتوء الصخري. . نعم. . في ذلك اليوم قرر أن يذهب الى لمياء ويقول لها كل شيء. .

قالوا له أنها تجعل من أي رجل بابوجاً ثم لا تلبسه بل ترميه في مزبلة. في الدائرة، كانوا يعرفون أي خرتيت هو. وحيد قرن قادر على أن يهاجم بقرنه الوحيد أي مصد في هذه الدنيا. . منذ أن فتح عينيه على هذه الدنيا رأى المعركة والاشلاء. . معركة كلاب كانت قائمة امام عينيه على قدم وساق. . وعلى الشاطر أن يعرف مساراته ومصائره. . وحين أدرك المعادلة، أكد لنفسه قائلا:

ـ لاتترك لاحد فرصة أن يلتهمك حيا.

كان عليه أن يميز بين نوعين من الناس. . النوع الذي يرى العالم مكانا للعيش السعيد، والنوع الذي لايستطيع أن يرى العالم ألا من خلال سعادته الشخصية أيا كان الطريق الذي يؤدي الى هذه السعادة. . كان واضحا له أن النوع الثاني من البشر. . أو. . لا. . أن البشر جميعا يمضون حياتهم كلها في اللهاث وراء سراب لا وجود له. . سراب يقف المرء على أعتابه ويتصور بكل اعماقه أنه على وشك الامساك به وامتلاكه، وحين يصل الى هذه النقطة،

يسقط ميتا دون أن يمسك بشيء أويمتلك شيئا . . بعض البشر بسيط . . احيانا في عقله، وأحيانا في تجربته . . هذا البعض يظل مندهشا بالعيش . . بالبشر الاخرين . . بالمرئيات التي تقع تحت ناظريه . . الحياة بالنسبة له مجموعة من المشاهد الجميلة التي ينبغي له أن يتلذ ذ بها . . أنه لايرى في الحياة، أوفي البشر الاخرين سوى مشاهد جميلة عليه أن يتقرب منها ويتوحد معها . .

وحين أدرك فياض الراضي ذلك ـ حدث هذا في وقت مبكر جدا من حياته ـ قرر أن يكون نوعا ثالثا . . أن يكون رجلا ذا موقف . . كان لكلا النوعين سياقه في العيش والتصرف . . أما هو ـ النوع الثالث ـ فقد وضع نفسه في مصاف الله . . أن يكون قويا هائلا في قوته بحيث يتمكن من وضع النوع الاول في مكانه الحقيقي . . اضافة الى أن الحملان بحاجة الى حماية خارجية دائما . . لذلك وجد نفسه ابا روحيا حتى لابي رحومي ومحجوب رغم أن كل منهما يكبره بعشرين عاما على الاقل . . القوة الداخلية . . والمواجهة الحادة لمن يستحق . . هنا يكمن السر . . لذلك كان عليه منذ اللحظة الاولى أن يعطي لكل طينته في خده . . أولا رئيس القسم . . ثم مدير الادارة . . وأخيرا المدير العام . . وحين تذكر المدير العام، أطلق ضحكة مجلجلة تصور أن جدران الكهف، وصخوره ونتوءاته وظلماءه وعقاربه التي لابد وأنها تحوم حول جسده من كل جهة، قد أرتجت لها جميعا . . ففي أول اجتماع حضره مع المدير العام ـ كانت لمياء تجلس الى جانبه تماما ـ . . رآه يتنطع ويتحدث بمنطق معقول أول الامر، ثم ـ ويبدو أنه بدأ يتعامل مع أشكالات قديمة كان أطرافها موجودون ضمن الاجتماع ـ قال بصوت شديد الجفاف :

ـ أسمعوا . . أقول لكم الان بمنتهى الجدية، اذا كان بعضكم يحلم بالتقدم في هذه الدائرة، فهذه مسألة ترتبط بي كليا، وأذا كان أحدكم يتصور أن له أي مستقبل، مهما كان، خارج هذه الدائرة، فليتأكد أن ذلك المستقبل سيكون رهينا بي ايضا . . بما أقول أنا عنه . . بتقييمي له . . والا فان الطابوقة ستظل نائمة عليه حتى يوم يموت .

يذكر فياض، أنه ـ في تلك اللحظة ـ ابتسم لاول مرة في حياته، ابتسامة أراد أن تكون صفراء وحقيرة وحاقدة، ثم نظر في عيني المدير العام، وقال :

ـ عفوا استاذ . . لدى سؤال مزدوج اذا سمحت .

تبادل مع المدير العام نظرة تحد طويلة بعض الشيء، بعدئذ قال المدير :

ـ من الاخ؟

اجاب رئيس القسم نيابة عنه :

ـ الاخ فياض الراضي، خبير البرمجة .

وجه المدير العام اليه نظرة امتعاض قصيرة قبل أن يقول :

ـ اي . . تفضل أخي .

قال فياض :

ـ هل يعني هذا أن حضرتك سيقف في طريق من يستحق التقدم؟

ـ ها؟

ـ سمعتني .

قال فياض ذلك مهملا أن يضع وراء ما قاله كلمة استاذ، التي لابد وأن أي مدير عام في هذه الدنيا، سيحس بالاهانة والامتعاض والغضب في حالة غيابها عن أي جملة توجه اليه . . لكن الرجل تغاضي عن ذلك على مضض، وأكتفى بالقول :

ـ الذي يستحق التقدم سيتقدم .

ـ لكنه سيحتاج الى شهادة منك بذلك . . وبدون هذه الشهادة سير واح في مكانه، هذا ماقلته قبل قليل . . فهل افهم من هذا أن سيادتك تهدد الزملاء بضرورة طاعتك والاستجابة لما تريد بشكل اعمى والا فانك ستضع عليهم الطابوقة حتى يوم يموتون .

ـ أخي ماهذا الحكي؟

ـ انني أتساءل فقط . . نحن في جلسة ديمقراطية على ماأدري . .

ـ طبعا . .

ـ يعني . . اتمنى أن تجيب على سؤالي . .

قال الرجل :

ـ أنا لم أقصد ذلك .

انتبه فياض الى أن لمياء وجهت نحوه أبتسامة رضا، غير أنه عاد والتفت الى المدير العام :

ـ ماذا كنت تقصد اذن؟

احمر وجه الرجل بشكل مقرف . . ثم قال بصوت أثار اشمئزازه واحتقاره :

ـ يبدو أنك أسأت فهمي .

ـ كلا . . على الاطلاق .

ـ لعلي اذن أسأت صياغة ماأردت أن أقوله .

قال فياض :

ـ هذا ماأريد فهمه . . ماذا أردت أن تقول .

ـ سيحصل كل زميل على ما يستحقه .

ـ حقا؟ . . لماذا اذن وضعت ذلك في صيغة التهديد؟

فتح المدير العام فمه ليقول شيئا، لكنه بدا لفياض أنه كان أشبه بأنسان يمر بحالة أختناق، غير أن مدير الادارة سارع الى نجدته فقال :

ـ استاذ؟ . . يبدو لي أننا أمضينا وقتا طويلا في هذا الاجتماع . . ولقد

تأخرت العملية الانتاجية أكثر من ساعة.

تنفس الرجل الصعداء وغادر كرسيه ثم قال وهو واقف:

- لقد اخذنا الكلام على مايبدو.. سنواصل الحديث في الموضوع الاسبوع المقبل.

غادروا غرفة الاجتماعات بصمت.. انتبه فياض الى أن لمياء كانت تسير الى جانبه تماما وحين بدأ المجتمعون يهبطون السلم، وجهت اليه نظرة أعجاب واضحة، ثم قالت له:

- أستاذ فياض.. كنت رائعا.. كان على أحد ما أن يواجه هذه الحية الرقطاء.

كان فياض قد رآها أكثر من مرة قبل ذلك، لكن اطراءها له بدا مرتبطا بمواقف وأخلاقيات خاصة بها.. أنها جميلة جدا لكن هذا لايعني شيئا عادة فقد تكون على درجة من السخف تحيل جمالها الى أهانة..

شيء ساخن سال من أحد رسغيه.. توقف عن تحريكهما.. سحب يديه الى الخارج.. أحس أن الحبل يتمطى بعض الشيء.. مد جذعه الى الاسفل قليلا وشد رسغيه الى الخارج بقوة أكبر.. ثم بقوة أكبر.. توترت عضلات جسده جميعا وتصبب جبينه عرقا.. وارتعش كتفاه.. تمطى الحبل مسافة أخرى.. وحين أوشك أن ييأس.. أن يتخلى عن المحاولة كليا، انقطع الحبل.. وأنفلت ذراعاه الى الجانبين وأرتطم قفا كفيه بالصخر لكنه رحب بالالم الناتج عن ذلك الارتطام.. الم يتحرر من وثاقه؟.. الم يصبح الان وهو فياض الراضي الذي عرفه هذا القاطع من سربيل زهاب، طيلة أكثر من عام؟

ولم يستعجل في حل وثاق قدميه.. بل بقي ساكنا مستسلما للاسترخاء والنشوة، اللذين حلا على جسده بعد أن تحررت يداه.. ومرة أخرى استمع الى ذلك الصوت الخفيض المنعش الهادئ والمستقر.. وفي هذه المرة، امتلأ بأمل عظيم في أنه سيخرج من هذه المحنة بسلام، كما خرج من محنه الاخرى، التي كان يزج نفسه فيها بارادته.

خيل اليه أن خرير الماء يتصاعد بمرور الوقت.. وأرتسمت في رأسه عقب ذلك صورة شلال صغير يهبط من مرتفع صغير على مسافة لا يعلمها الا الله من حيث يجلس الان وأحس أن عليه لكي ينقذ نفسه أن يغتسل بذلك الماء من رأسه حتى أخمص قدميه.

-3-

نزل الجميع، وبقي طلال قابعا في ظلماء الحوض الخلفي للشاحنة التي اقلتهم من منطقة الكهوف الى هذا المكان الذي لا يعرف عنه أي شيء.. كتم انفاسه ولم يتململ، حتى تلاشت أصوات أقدام رفاق السلاح، وأطمأن الى أن الحرس لم ينتبهوا الى غيابه عن البقية.. لابد أنهم أدوا الدور الذي اتفقوا عليه اثناء الطريق وصرفوا أذهان الحرس عن مسألة أحصائهم قبل الانطلاق بهم الى حيث يريدون.. لقد سمع انهيار صادق، وسقوطه المتفق عليه.. وسمع صياح أبي رحومي، وغضب محجوب، وغمغمات جميل الذي ظل صامتا ولم يتفوه بكلمة واحدة منذ أن وقعوا بالاسر.. ثم تصاعد لغط متداخل من الجميع.. اعقبته حركة الاقدام وهي تبتعد عن مكان الشاحنة الى اعماق المكان. حين يحلو النوم ستكون فرصته للتسلل.. لكن متى يحلو النوم؟.. تذكر ياأبن زكية.. تذكر الان متى يحلو النوم وقل متى ينبغي أن تغادر.. وجدك في هذه الساعة. بلا فياض الراضي. بلا محجوب.. بلا وردة.. بلا أي أحد.. وحين يحلو الحلم لابد أن يحلو النوم.. الان؟ أكيد أن الساعة قد تجاوزت الثانية عشرة.. بعد ساعة من الان يحلو النوم.. حين أذن عليه ان يترك الشاحنة ويتسلل مثل شبح، مبتعدا عن المكان، الذي لابد وأن يكون معسكرا، لان الشاحنة توقفت قبل وقوفها النهائي، وسمعهم يرطنون بالفارسية بعدئذ تحركت الشاحنة وأستدارت يمينا. وظلت تتحرك ببطء، وتستدير الى اليمين، والى اليسار، حتى توقفت نهائيا. سيهبط بعد ساعة.. ومثل الشيطان الرجيم سيتحرك في ظلال المكان، سيستتر في أركانه الاكثر ظلاما، ثم حين يبتعد، سيبحث عن الشارع الترابي، ويعود الى منطقة الكهوف.. يختبيء هناك بعض الوقت، ويتحرى عن مصير فياض الراضي.. لكن، كيف يمكن له أن يتحرى عنه؟.. لماذا لم يفكر في ذلك قبل الان.. كان عليه أن يغمض عينيه كأي حمار. ويقول لنفسه.. سأذهب الى فياض وأنقذه مما هو فيه.. هكذا.. دون أن يفكر كيف.. ولماذا يفكر؟.. المسألة سهلة.. يأتي الى أقرب أعوان خميني اليه.. يبصق في عينه ويقول له، ماذا فعلتم بفياض الراضي؟.. هيا.. دلني عليه. بأية لغة ستتحدث معه ياابن زكية.. هل توقفت قليلا لتفكر في ذلك؟.. كلا.. ولماذا يفكر الواحد في ذلك؟.. سيقدمون له فياضا على صينية من الذهب.. سيقولون له نحن آسفون.. لم نكن نعرف أن فياض صديقك.. بل لم نكن نعرف أنك لاتريد لنا أن نأسره.. نحن آسفون.. فقد حصل خطأ ما.. لكننا نعرف الان.. وسنصحح الخطأ.. ثم ينطلقون بسرعة البرق، ويرجعون بسرعة البرق ومعهم فياض الراضي محمولا على صينية من ذهب.. لكن.. اذا كان هو- طلال أحمد - قد أغفل التفكير في هذه النقطة، فلماذا اغفل البقية التفكير فيها ايضا.. ابو رحومي.. محجوب.. كلاهما رجل مجرب وعاقل.. لماذا لم يضعوا أمامه هذه المشكلة؟..

لماذا لم يسألوه عن الكيفية التي سيتعرف بها على المكان الذي يحتفظون فيه بفياض؟ . . لماذا لم ينصحوه؟ . . لكن . . كيف يمكن لهم ان ينصحوه بعد ان تعرضوا الى كل ذلك التعذيب . . لا شك انهم اعتبروه طفلا يهذي واخذوه على قدر عقله .

تلك المرة . . ضحك فياض وقال : اذا حدثك قلبك بشيء فاعلم ان القلب لا يخطيء . . القلب ياطلال ينطلق استنادا الى كل تجربة الانسان وهي تجتمع في لحظة . . ان فياض يعرف . . يعرف اشياء كثيرة عن قلب ابن ادم . . وما دام قلبه يحدثه الآن ان بامكانه ان يفعل شيئا من اجل فياض ، فلا بد انه قادر على ذلك . . وحتى اذا لم يعثر لفياض على اثر فانه سينقذ نفسه وهذا ليس قليلا . . سيعود . . وسيشارك مع افراد وحدته في ضرب العدو . . وسيكون ذلك انتقاما لفياض ولبقية الرجال . . وحتى اذا لم يتمكن من العودة الى الوحدات العراقية ، فسيكون قادرا على ان يقاتل وراء خطوط العدو . . يختفي في النهار وينطلق في الليل . . سيخوض حربه الخاصة بعض الوقت واذا قتلوه بعد ذلك يكون قد انتقم لنفسه سلفا .

انصت طلال الى ما حوله . . لكن الصمت في المكان كان عميقا ومستقرا . . حتى الهواء لم يكن يتحرك . . لا سعال . . لا انفاس . . لا وقع اقدام . . لا شيء . . صمت كامل في جميع الاتجاهات .

هل حلا وقت النوم منذ الآن؟ . . قلبه يحثه على النزول وعقله يمنعه عن ذلك . . قال فياض تلك المرة : ان من الممكن ان تنقسم على اثنين او على الف . . لكنك اذا كنت حساسا بما يكفي فستعرف كيف تحدد النداء الاكثر قوة ثم تستجيب له . . المهم الا تغمض عينيك وتقفز الى اعماق الهوة دون موازنة . . . حاول ان تكشف الصوت الاكثر وضوحا من غيره .

زحف بلا تردد وترك الشاحنة .

في جنوب المكان نوافذ مضاءة . . استطاع ان يعرف من خلال امتدادها على نسق واحد انها ربما كانت عنابر لنوم الجنود او سجن الاسرى . اماكن للنوم والعيش . . لكنها كانت بعيدة ايضا . . لينطلق نحو الجهة المعاكسة فهي الاكثر عتمة والاشد اثارة للخوف . . هناك سيذوب في الليل .

امتد على الارض وبدأ يزحف . . ببطء . . وفي خط مستقيم . . قطع حوالي العشرة امتار دون ان يعترضه عائق . . التفت الى الوراء . . ما زال باستطاعته ان يرى المصابيح المضاءة . . بدأ يتحرك من جديد . . خطوة . . اثنتين . . ثلاثا . . ضحكة صاخبة الى اليمين . . توقف عن الحركة . . التفت . . لم يستطع ان يتبين شيئا . . اي ابن زانية يمكن له ان يضحك في مثل هذه الساعة؟ ظل ثابتا في مكانه . . انطلقت الضحكة من جديد وفي هذه المرة رافقها حديث ضاحك قبل ان يصطدم بشيء معدني وخزه في جبهته . . اسلاك شائكة؟ . . مد يده وتحسس . . اسلاك شائكة بالتأكيد . . اختلج قلبه في صدره . . انه معسكر . . وهذه الاسلاك حدوده . . لئن نجح في عبور الاسلاك نجح في الخطوة الاولى من الهرب ايضا . . ثلاث خطوات زحفا ويكون طليقا مثل عصفور . . التفت الى الوراء . . صارت العنابر بعيدة . . لا شك ان افراد الحضيرة في واحد منها . . صر على اسنانه ثم انقلب على ظهره ، رفع اقرب الاسلاك اليه . . سحب نفسا عميقا وغرس قدميه في الارض ودفع بنصفه الاعلى الى الخارج . . كرر ذلك مرتين . . لم يبق وراء الاسلاك سوى قدميه . . جلس وسحبهما ببطء . . صار كل جسده في الجهة الاخرى من الاسلاك . . استدار واخذ وضع الانبطاح ثانية . . بدأ يزحف على عجل . . كل خطوة ابتعاد عن المعسكر واقتراب من الطريق الى فياض الراضي .

اخيرا وجد طلال نفسه الى جوار شجرة . . مد يده الى جذعها ونهض . . اسند ظهره اليها وظل يحدق في المعسكر الذي لم يحلم بمغادرته بمثل هذه السهولة . . الى اين الآن؟ . . كيف يمكن له ان يعثر على الشارع الترابي في هذه الظلماء؟ . . ضاعت ليلتان حتى الآن فهل ينبغي له ان يضيع ليلة ثالثة؟ . . ثم هل يعقل انهم لم يقتلوا فياض الراضي حتى الآن؟ . . لعلهم لن يقتلوه . . لكن اي هذر هذا؟ . . اذا لم يكن في نيتهم ان يقتلوه فلماذا لم يضعوه مع بقية الاسرى؟ . . لماذا لم يضعوه معهم في الشاحنة؟ . . مع هذا من يستطيع ان يعرف كيف تفكر هذه المجموعة من المجانين؟ . . عليك ان تعرف يا طلال . . استمع الى نبض قلبك . . هكذا تكلم فياض الراضي . . غير ان قلبه ظل صامتا لا يريد ان يوضح اي شيء . . لا مفر من الانتظار حتى مطلع الفجر ، لكي يتمكن بعدئذ من العثور على الشارع الترابي .

غادر الشجرة في الاتجاه المعاكس للمعسكر . . وبعد ربع ساعة من الركض في ما ظنه خطا مستقيما قرر ان يجلس وان يبقى يقظا حتى مطلع الفجر

جلس وبدأ حربه مع التعب والنعاس . . . حين انطلقت قافلة الاسرى عند الضحى اختار طلال ان يجلس بين محجوب وصادق . . كان صادق محموما بسبب الجرح في بطنه والكدمات والرضوض في وجهه واضلاعه . . ثم بدأ يهذي . . مرة يطلب ماء لم يكن موجودا مع احد ومرة يحكي عن البلد وزرات ويسال عن فياض ويقول له انها كما قلت . . اهم من زراعة التبغ . . لكن اين هي هذه الاخلاق التي تتحدث عنها طيلة الوقت؟ . . دلني عليها . . اراد طلال ان يبكي حين سمع صادق يهذي بهذه الطريقة ، لانه تذكر الحديث الذي دار بين فياض وصادق . . . كانوا

عائدين معا في اجازة . . وحينئذ تحدثا تحدثا طويلا . . تحدثا طويلا . . يبدو انهما كانا يواجهان نفس المشكلة في الوظيفة . . غير انه لم يكترث لذلك . . لأنه لم يكن مثلهما، كان سمكريا مثل ابيه ولا يشتري اية دائرة بفلس . . اصبح العمل الحر يدر ذهبا استطاع بعد سنة من العمل ان يشتري سيارة جديدة وجمع لنفسه مبلغا زينا من المال حتى ان امه بدأت تفكر له بعروس . . لقد فرح بذلك في البداية، لكنه عرف بعد يومين انها كانت تريد له فتاة خطلاء من اقاربها لأنها حلوة وفقيرة وعلى قدر يدها . . نظر طلال الى امه شزرا ثم قال:

ـ ماذا يعني على قدر يدك؟

فوجئت زكية حينئذ، لأنه لم يسبق له ان عارضها في حياته . . ويبدو انها كانت تتوقع ان يقول لها: كما تريدين ياامي . . لذلك فوجئت وبدأت تبكي في الحال . . كان في الامكان ان يستجيب لدموعها كما في السابق . . لكنه اصبح يعرف كل شيء . . ان لديها زوجها الذي تغار عليه وتختصم معه كل ليلة وتجعل حياته جحيما لمجرد ان يعرف من هو صاحب الكلمة الحقيقية في البيت . . انها لم تكن بحاجة الى ضحية جديدة . . لديها زوجها ولديها نساء المحلة تضطهد منهن من تريد دون كتاب او حساب من أحد . . تريد فتاة على قدر يدها؟ . . لماذا يعني؟ . . الا يكفيك زوجك وهو ليس فقط على قدر يدك وانما على قدر رجلك ايضا . . كانت تستعبده بدموعها اول الامر وتجعله يتصرف وفق ما تريد . . اهيء اهيء اهيء . . ثم يقول لها: مثل ما تريدين ياامي فقط توقفي عن البكاء . . وحينئذ تضحك . . من البكاء الى الضحك بسرعة البرق حتى انه كان يكتشف اللعبة رأسا لكنه عندئذ يكون قد وضع رأسه في الكيس ولم يعد امامه مجال لأي تصرف آخر . . وحين

تحدثت عن زواجه ورد عليها ادرك انه اصبح شخصا آخر وصار يعرف انه اذا كانت امه قد ربطت حياتها بزوجها على هذا الشكل فان من حقه ان يرتبط بزوجة المستقبل بطريقته هو . . انه يريد وردة وهي تريد له احداهن . . فتاة لا يعرف عنها اي شيء ولا يدري ان كان باستطاعتها ان تضيء مثل وردة في كل الاحوال، حين تغضب وحين تفرح . . حين تزعل وحين ترضى . . فتاة لا يحبها كما يحب وردة .

نظر طلال الى السماء . . بدأ خط الافق يتميز عن السواد الذي كان يلف الدنيا . . استطاع ان يميز الشجرة ايضا . . ثم اتضح له كل شيء بعد ذلك بدقائق . . . اتساع الارض . . صخورها . . اشجارها . . الاحراش الكثيفة على مرتفعاتها . ، وكذلك الممر الترابي الذي لن يتمكن من السير فيه حتى يحل الظلام من جديد . . ثم خطر له ان يتخذ من الصخور والاشجار ستارا ويبدأ مسيرته منذ الآن . . ببطء . . . لو كانت لديه خوذة لعلق في شبكتها غصنا من احدى الاشجار وصار مثل تلك الاحراش على سفوح المرتفعات الى يمينه .

بدأ يزحف بين الصخور نحو الاحراش . وحين بلغها اختبأ بين الاشجار الصغيرة وبدأ يراقب المعسكر في الاسفل . . كان كبيرا بعض الشيء . . في نهايته اليمنى عنابر مسقوفة بالصفيح وابنية اخرى في النهاية المقابلة . . رأى المكان الذي كانت تقف فيه الشاحنة ايضا . . كانت هناك نقاط حراسة في اركان المعسكر الاربعة . . انتبه الى النقطة التي تسلل منها كانت قريبة من احدى نقاط الحراسة تلك . . استحمد ربه وتنهد بارتياح . . تحرك عدد من جنود العدو في عدة اماكن من المعسكر . . ظل يراقب بعض الوقت ثم اتجه الى احدى الاشجار الصغيرة . . قطع منها غصنا انزل قاعدته في ياقة قميصه من الخلف ثم انطلق يسير محنيا .

بعد ساعتين لسعه الجوع وتيبست شفتاه . . مع هذه الخضرة لا بد من مجرى مائي . . وحين تذكر الماء خطر له انه ربما كان هناك بشر ايضا . . عليه اذن ان يصعد الى قمة المرتفع ويرى ماذا يوجد في الجهة الاخرى . . لا شيء . . . . مرتفعات اخرى . . خضراء وخالية . . على الاقل من البيوت والاكواخ . . لكن على الواحد ان يرى جيدا . . كان فياض الراضي يقول: احيانا نحن ننظر الى الاشياء نراها لأن انتباهنا يكون في مكان آخر، وقد تقف هذه الاشياء في مسار رؤيتنا لذلك المكان لكننا لا نراها لأنها خارج هدفنا من النظر . نعم . . النظر لايعني الرؤية وقد تعلم طلال كيف يرى لا كيف ينظر فقط .

قبيل العصر هبط المرتفع الى مستوى الشارع الترابي كثافة الاشجار والعشب . . عليه ان يستدير شرقا ليصل الى المرتفعات الاخرى، وهي بعيدة عن الشارع الذي قرر ان يسير بمحاذاته ليصل الى منطقة الكهوف . . اتبع نبض القلب . . غير ان نبض القلب يضيع الآن في الحيرة، كان سيعرف كيف يتصرف لو ان فياض الراضي حدثه عن ذلك . . مع الجوع والعطش يتلاشى نبض القلب . . يحتاج الى بعض الراحة . .

جلس واتكأ على جذع شجرة محاطة بالاحراش واستسلم للتعب في جسده . . ثم اغفى . . لايدري كم اغفى لكنه اجفل فجأة وقال لنفسه انه لا بد وان يكون قد رأى حلما لذيذا، لأن رنين ضحكات نسوية ظل يتردد في اذنيه حتى بعد استيقاظه . . انتبه ايضا الى غرابة معينة في طعم الهواء . . كأنه هواء اول الصباح، وليس هواء اول الغروب . . لكن الشمس . . انها تطل من الشرق . . لقد نام طيلة العصر والليل معا . . رنين الضحك

النسوى ثانية . . ضحك آت من الجهة الاخرى للمرتفع، ليس بعيدا جدا عن المكان الذي ينام فيه.

نهض الى قدميه . . انت عظام جسده كلها، لكنه تسلل الى قمة المرتفع . . في الاسفل حوض يستمد ماءه من مجار مائية في مرتفع مجاور . . راها تسيل كافاع رقطاء تتمايل بين الصخور . . ثم رآهن . . مجموعة من الفتيات يملأن قدورا ودلاء بالماء . . سيذهبن بعد قليل . . لكن من الخطورة ان يظل هنا . . هذا مكان مأهول، ولا بد ان الحركة فيه ستزداد . . ليس امامه سوى ان يتراجع ويجد اثناء ذلك غارا اوكهفا يلجأ اليه حتى يحل الظلام . . لكن الظلام سيحجب عنه الرؤية . . هل باستطاعته ان يستدل بالنجم؟ . . فياض الراضي من جديد . . ذلك هو الدب القطبي . . انه يقع شمالا . . فاذا عرفت احدى الجهات، عرفت الجهات الثلاث الباقية . . وراءك الجنوب . . الشرق الى يمينك والغرب الى يسارك.

تراجع طلال احمد في المسالك التي قطعها قبل الآن . . سار مايقرب من ساعة . . ثم عبر قمة لمرتفع الى الجهة الاخرى بحثا عن مخبأ بعيد عن طرق المارة، ينتظر فيه مجيء الليل وظهور الدب القطبي في الركن الشمالي من سمائه.

-4-

الآن باستطاعته ان يدرك كيف يحس المرء حين يفقد بصره . . يتحسس الجدار باحدى يديه، ويمد الاخرى في الفراغ امامه . . خطوة بعد اخرى . . يتقدم . . والصوت يتضح تدريجيا . . يعبر الظلمة والصخور ويتضح نغما يبعث على التفاؤل . . غير انه - الصوت - ظل بعيدا ايضا، لكنه يوحي في الوقت نفسه بانه سيكون في متناول اليد بعد فترة من الزمن.

تعثر بالصخور عددا من المرات، لكنه لم يسقط حتى الآن . . مندفع نحو مسقط الماء كفه على الجدار مقشعرة متوجسة، والعقارب لم تلسعه حتى الآن . . قد لايكون في الكهف من العقارب الا بنسبة ما يكون في اي كهف جبلي . . ولعل ذلك الخميني الرث اراد ان يجعله يموت جوعا ورعبا في الوقت نفسه . .

اتضح له ذلك اليوم ان المعركة لن تستمر اكثر من نصف ساعة اخرى . . العتاد على وشك النفاد . . بقيت لديه ثلاثة مخازن وخمس رمانات يدوية . . بدأ يحدد الهدف ثم يطلق بالفرد . . لكن ثلاثة مخازن لن تصمد طويلا امام زخم الهجوم المعادي . . حينئذ رأى صادق يسقط وينهض على عجل . . رأى الدم يسيل فوق حزامه . . ثم رأى جنود العدو يعبرون الوادي باعداد كبيرة ويلتفون حول المرتفع . . ادرك انهم حوصروا وان عليه الآن ان يستدير الى الجهة الاخرى لا عاقة التسلل بعض الوقت، ريثما يصل الاسناد . . غير ان العدو اصبح الآن بينهم ذلك الاسناد، وستضطر اية قوة مقاتلة الى الاصدام بافراد العدو قبل ان يتاح لها بلوغ المرتفع وتقديم العون للفصيل المحاصر . . كان طلال يلاحقه مثل ظله، لكنه كان يريد ان يذهب الى الجهة الاخرى وحيدا لذلك قال لطلال:

- اسمع طلال . . راقب ذلك الممر . . هناك عند تلك الشجرة . . رأيت بعض افراد العدو يتسللون.

هز طلال راسه بحماس لكن فياض اسرع الى الجهة الاخرى وبدأ يبحث عن صخرة يختبيء وراءها، لكن قنبلة انفجرت عند قمة المرتفع اهالت عليه كومة من الصخور الصغيرة والغبار والدخان، ورماه العصف الى الارض فظل يتدحرج الى الاسفل حتى ارتطم كبيرة فاقدا وعيه.

حين افاق كان كل شيء قد انتهى . . زحف الى الاعلى من جديد واطل برأسه على الوادي في الاسفل . . فراهم يسيرون رتلا نحو المرتفع التالي . . ولا يدري ما الذي دهاه في تلك اللحظة . . كان باستطاعته ان يتراجع ويجد طريقه الى مقر الوحدة . . لأن المعركة الكبيرة كانت ماتزال قائمة وراءه ولأن الانفجارات والسنة اللهب كانت ما تزال تتوالى وترتفع الى عنان السماء.

رآهم يسيرون . . صادق والجرح في بطنه . . جميل صالح بقوته المعهودة . . طلال الذي كان يلتفت الى المرتفع الذي غادره وكأنه يبحث عن شيء مفقود محجوب . . ابو رحومي . . عماد . . غازي . . رأى ايديهم موضوعة على رؤوسهم ورأى فوهات البنادق تندفع نحو اجسادهم بشكل مهدد . . لم يحتمل المنظر . . لم يحتمل رؤيتهم مساقين ربما الى موت محقق . . كانت آثار المعركة على قمة المرتفع تضع نفسها تحت ناظريه . . بقايا صناديق العتاد . . شهيدان من افراد الحضيرة عرف فيهما توفيق طه وحيدر المخابر . . كانا مصابين بعدة رصاصات . . رأى ثلاثة قتلى ايرانيين احدهم مصاب في رأسه . . خطر له انه اذا كان عليه التوغل خلف خطوط العدو، فان من المناسب ان يرتدي ملابس احد قتلى العدو . . بذلك يحمي نفسه من الرصد ويصرف الانتباه عنه . . لم يكن هنالك وقت للتردد . . ارتدى الملابس، ثم انتبه الى انه بلا سلاح . . انحنى واخذ بندقية قنص ايرانية كانت الى جانب احد القتلى وسحب مخازن العتاد من حزامه وانطلق يهرول نحو الجهة التي اخذوا اليها الاسرى.

اين ذلك الدوي من هذا الهدوء وهذه العتمة؟ . . كم مر عليه وهو يمشي بهذه الطريقة؟ . . ساعات طويلة بلا شك؟ . . لم تعد فكرة انقاذ الاسرى تؤرقه . . الهدف ان يبقى حيا.

من جديـد تحرك فياض بعرى القدمين . . كذلك اليوم الخريفي حين ركض على ساحـل البحيـرة وحيـدا كالآن . . عارى الصـدر والقدمين كالآن ايضـا . . ركض بكامل حريته . . الرمل رطيب بارد مدغدغ والريح تعبر الجسد والموج يتكسر صعودا وهبوطا.

انتبـه فجأة الى انـه اصبح قادرا على ان يتبين ملامح جدار الكهف في هذه الجهـة وكـذلـك في الجهـة الاخـرى . . هل تعودت عيناه على الظلام؟ . . ليس هناك تفسير آخر . .

وقف وسحب كفـه عن الجـدار . . نظـر الى الممر الارضي . . لم يستطـع ان يرى ايـة عقارب حول قدميه ولا في مدى رؤ يته الذي لم يزد على المترين . . . بامكانه ان يسرع الآن . . انطلق يهرول . . مستـديـرا مع استـدارة الممـر الـذي بدأ ينحدر قليلا . . مستقيما مع استقـامتـه . . قفـز فوق صخـرة اعـترضت طريقـه . . ظل يهرول وبرودة الارض تلسع قدميه . . مثل برودة رمل البحيرة في تلك المرة.

عاد مجازا . . التقى بالعـائلة . . تنـاول وجبـة معتـبرة اعـدتها له الوالدة خصيصا، امضى الليلة الاولى يستمع الى اخبار الجميع . . ثم انطلق صباح اليوم التالي الى الدائرة . . لقد نجح المدير العام في ان يودي به اخـيرا . . من السهـل جدا، ان تحاكم متهـما غائبـا عن قاعـة المحكمـة . . لا شك انـه استمر في تشويه سمعته، والشكوى منـه الى الحـد الـذي دفـع برؤ سائه الى اعطائه الضوء الاخضر . . كش . . طار فيـاض الـراضي، رغم انه لم يطر في الواقع . . . رغم انه اكتشف بعد يومين من المهزلة ان هناك من يعرف كل شيء وانه قد اختير لمكان افضل ولموقع افضل . . لكن الدرس الاخلاقي من المسألـة كلهـا، ظل يلسعـه طيلة الوقت . . كيف يمكن لأنسان ان يرتكب جرائمـه بكـل هذا الهـدوء ويعيش مع نفسه رغم ذلك؟ . . سؤال لا يدل الا على سخف السائل . . النضال على هذا الصعيد اصعب انواع النضال . . قال في نفسه : علينا ان ننجح في اعادة بناء الانسـان . . بدون هذا لن يكـون نجاحنا حقيقيا . . لابد ان تكون عينـة المـديـر العام هذا مرحلة وسطا . . الاجيال الجديدة . . اولئك هم الامـل الحقيقي . . ثم تذكـر طلال احمـد . . عامـل من منطقـة شعبيـة، لكنـه، على الصعيـد المهم . . الصعيـد الـداخلي للروح والنفس، رائـع بشكـل لا يصدق . . جميل صالح . . صادق . . كل رفـاق السـلاح هؤلاء يمتلكـون نبـلا لا حدود له . . وقـدرة على التضحيـة . . وعلى الحب، لا يماثلهـا شيء في هذه الدنيا . . على اكتاف رجال من هذا الطراز ستبنى المسيرة . . وستندفع في طريقها المرسـوم . . عليك يا فياض الراضي الا تنهار امام العقبات . . كل جرح درس جديـد . . افهم هذا جيـدا . . انت الآن اكثـر غنى مما كنت عليه قبل ان تمر بتلك التجربة.

ظل يمـر الى الـدائـرة كل اجازة، رغم انـه يعمل الآن في دائرة اخـرى . . . كانت فرصته للقاء بلمياء . . وفي هذه المرة كان لقاؤهما انفجـاريـا . . ذهب الى غرفتهـا مبـاشـرة . . طرق البـاب . . وقف امـامهـا ونظـر في عينيهـا مبـاشـرة وقـال انـه انـا . . ابتسمت بفرح واضـح . . اضـاف لقـد جئت . . اهلا بك . . فقط؟ . . ماذا تريد اكثـر من هذا؟ . . لمياء؟ . . اعتقد اننا يجب ان نتزوج واحمر وجهها قليـلا وابتسمت بعض الشيء وقـالت اعتقـد انـك تعـرف رأيي يافيـاض قال سارسـل اهـلي غدا قالت غدا؟ قال اليـوم اذا لم يكن لديـك مانـع قالت اردت ان اقـول اننـا سنسافر الى الحبانية غدا انا والاهل قال اية صدفة قالت ماذا تعني قال انا ايضا ساسافر غدا الى الحبانية قالت هيا لا تكن لئيما قال دعك من هذا ساراك هناك وظل يركض على السـاحـل فوق الـرمل معظم الصباح دون ان يرى اثرا للميـاء اولا هلهـا لكنـه رآهـا في الليـل كانت تجلس مع اهلهـا في النـادي وكـانت المـوسيقى صاخبـة والبشـر يعبر ون عن فرحهم كما يفعل العراقيون عادة بجنون لا مثيل له.

هاجمـه النعـاس فجأة . . اراد ان يجلس على صخـرة اوعلى استـواء الارض ويغفـو بعض الـوقت، غير ان غرابة مفاجئة طرأت على المكان جعلته ينتفض على حالة الوهن التي داهمته ويفتح عينيه على وسعيهـمـا . . صار بامكـانـه ان يرى ملامح الكهف بوضـوح اشـد . . ثم انتبـه الى خيـط من النـور آت من اعماق الممر . . ضوء شاحب يمتـد امـامـه بطـريقة توحي بمصدر نور يلقي اشعاعه الى حيث يقف، بشكل غير مباشر.

استعـاد حماسه الاول . . حاول ان يسترد انفاسه قبل ان ينطلق من جديـد . . غير ان ذلـك النـور . . انعكـاسـاتـه البعيـدة على الاصـح، دفعت به الى الانفـلات بجنـون نحو اعماق الممر . . بعد نصف ساعة من الركض المحموم اصطدمت عيناه بنور الشمس . . كان يأتي من بؤ رة في نهايـة الممـر . . تقـدم فاتسعت بؤ رة النـور . . تقـدم واتسعت حتى استحـالت الى دائـرة كبـيرة مفعمـة بالضوء، وحينئـذ اتضـح الصـوت بما لا يقبـل الشـك مسقط مائي في مستقر شلال اوحوض او مجرد عين ماء . . اتضحت صفحـة سماء زرقـاء صافيـة من وراء دائـرة الضـوء . . انه الخلاص يافياض الراضي . . على الاقـل من الكهف الـذي ارادوا له ان يكون كهف عقارب . . وركض . . ركض بجنـون حتى ان وجـه لمياء ارتفـع في قلب بؤ رة الضـوء وضحـك له ودعـاه اليه واشرق بما احط به من نور وصفاء في زرقـة السـماء من خلفـه . . بهاء الـوجـه ممزوجـا ببهـاء النور وبنشوة الاقتراب من لحظة الخلاص الاولى.

اخـيرا وقف عنـد دائـرة الضـوء على حافـة حوض يفور فيه الماء ويجري مليئا بالوان الارض والحصى في قاعه الممتد على دائرة كبيرة

جدا. . تنفس هواء جديدا طريا ومنعشا قبل ان يغمض عينيه ويرمي بنفسه نحو الحصى الملون في قاع الحوض ويستسلم لبرودة الماء ولمعنى خروجه من كهف العقارب. . غمره الماء. . تلامس مع الحصى. . ظل مستسلما مغمض العينين. . تناهت الى سمعه الموسيقى التي سمعها تلك الليلة في صالة النادي وتحسس طراوة جسد لمياء وهو يرقص معه على تلك الانغام. . ان لرائحة الجسد الانساني وملمسه واختلاجاته خاصية شبيهة بملمس مياه الله المفعمة بالحياة بعد ان يكون قد امضى دهرا لا اول له ولا آخر في ظلماء كهف اطلقوا عليه اسم كهف العقارب.

-5-

ضحكات نسوية في مكان لايبعد عنه كثيرا. . سحب جسده ووقف على ارض تتفجر اشجارا وعشبا وخضرة من كل نوع. . سر في اي اتجاه شئت، المهم ان تختفي بعريك حتى يحل الظلام. . انتبه الى المنعطفات والاستدارات المفاجئة، فوراء كل منعطف، لا متوقع، ووراء كل استدارة مجهول. . من هنا تبدأ الاوديسا. . او ديسا مجهولة النهايات شأن اية اوديسا في التاريخ.

انطلق يركض بعرى قدميه. . اعواد جافة واشواك وحصى مدبب ظلت تلسع باطن قدميه واصابعه وهو يركض دون ان يدري ماذا وراء حجب الادغال الصغيرة والكبيرة التي يعبرها وتعبره كل لحظة. . لسعه الجوع. . توقف. . اكل حزمة من الاعشاب الطرية. . حيوان يتناول وجبته اليومية. . وركض من جديد. . تلامس هذه المرة مع عشب فيه طراوة وندى وطين خفي.

دغدغته حبات الرمل ذلك اليوم. . ليس اجمل من أن يترك المرء جسده لمقدرات الريح. . بينه وبين لمياء قبلة سريعة وطلب لتحقيق حلم قد يستمر العمر كله. . الموسيقى صاخبة والاجساد ترقص بجنون. . ابتسامة غامضة على كل وجه. . ما احلى ان يرقص مع لمياء. . لكن العائلة تقبلته استنادا الى ثقتها بلمياء. . لم يكن امامه سوى ان يسكت الآن. . قال ابوها حدثتنا لمياء عنك كثيرا. . لم يدر ماذا يقول. . اضاف ابوها في اي قاطع الآن؟ ـ سربيل زهاب. .

تلك الليلة رقصا معا. . هو ولمياء. . اندهشا بقدرتهما على الانسجام مع الايقاعات والانغام. . اراد ان يذرف قلبه بين يديها. . يحكي لها عما تحتشد به نفسه. . لكن صخب الموسيقى وحركة الجسد المجنونة استجابة لها منعاه عن ذلك. . جن الجسد وجنت الروح تلك الليلة. . ثم تقدم لها بعد ثلاثة ايام وصارت خطيبته رسميا.

وصل فياض الراضي الى مفترق طرق ثلاث. . وقف. . عليه الآن ان يختار. . ثم تذكر الحكاية الشعبية واطلق ضحكة صغيرة. . طريق السلامة والندامة ودرب الصد مارد. . . . طريق الذهاب بلا عودة. . وهذا هو الطريق الذي ينبغي للمرء ان يختاره اذا اراد ان يصدق الحكاية. . اغمض عينيه واندفع يركض في درب الصد ما رد. .

اخيرا اعترضت طريقه صخرة ترتفع شاقوليا الى مسافة شاهقة. . استدار حولها ليجد نفسه امام كهف كبير. . هيا يارجل. . دعوة لاتقبل الرفض. . ودخل. . غير انه تعثر بعقبة اعترضت سبيله للمرة الثانية بعد خطوات قليلة من دخوله. . جسد انساني ممتد على ارض المكان، وفي سابع نومة.

لم يستوعب فياض الراضي حقيقة ما جرى، لكنه، بعد بضع لحظات، اطلق ضحكة مجلجلة. . لا شك انه يحلم. . امن المعقول، بعد كل هذا العذاب واليأس والضياع، ان يعثر على طلال احمد؟. . اذا كان قد تمكن من الهرب، فأين افراد الحضيرة الاخرون اذن؟. . اطلق موجة اخرى من الضحك الباكي، استيقظ طلال على اثرها مرعوبا. . ثم تعرف عليه بعد ذلك مباشرة. . فانفجر يبكي بحرقة حين فهم حقيقة الموقف.

قال فياض:

ـ طلال؟. . ماذا بك ياطلال؟

ـ اين ذهبوا بك يافياض؟. . كيف اتيت الى هنا؟. . ظننت. . اخ. . فياض. . واختنق بالبكاء. . غير ان فياض هدأه. . ثم قال:

ـ المهم الآن ان اعرف كيف جئت انت الى هنا؟. . اين البقية؟

قال طلال:

ـ في المعسكر. . هناك. .

واشار الى الخلف.

قال فياض:

ـ طلال. . اسمعني جيدا. . تعني انهم مايزالون اسرى؟

هز طلال رأسه.

ادرك فياض ان املا جديدا في انقاذ افراد الحضيرة قد انبثق امامه من جديد:

ـ خذني الى المعسكر.

تبادل طلال معه نظرة طويلة قبل ان يهز رأسه موافقا، ثم نهض وخلع البلوزة الصوفية وسلمها الى فياض:

ـ البسها.

ـ تعني ان بامكاننا ان نسير الآن؟

ـ نعم. . فقد سرت الطريق نفسه دون ان التقي باحد. . الاحراش توفر غطاء جيدا.

بعرى اليدين والقدمين. . كيف يمكن للواحد ان يقاتل بلا

سلاح؟ . . نظر الى كفيه وابتسم .

قال طلال :

ـ تعني السلاح؟ . . الا تذكر ماذا قلت لي تلك المرة؟ . .

ـ ماذا؟

ـ قلت . . سلاحي مع خصمي . . تذكـر تلك المـرة يوم ذهبنـا الى عين الماء . . كان معنا جميل صالح . . انت تدري . . لجميل ذراعان من حديد .

قال فياض :

ـ ورأس من حديد ايضا .

ضحك طلال بحماسه المعهود :

ـ اذكـر . . اذكـر . . تريـد ان تقول تلك المرة التي كسر فيها زجاجتي الحليب المعقم على رأسه . . كان يريد ان يضرب بهما . .

صمت لحظة ثم قال ببطء :

ـ اراد ان يضرب بهما توفيق طه .

رفع عينيه الى فياض ، وفتح فمه ليقول شيئا ، لكن فياض اسرع الى القول :

ـ ادري . . رأيته . . رأيتهما معا . . رحمهما الله .

ـ لكنك لم تكن موجودا حينئذ .

اضطـر فيـاض الى ان يروى الحكـايـة كلهـا ، . ظل يركض وراءهم بجنـون حتى رآهم من جديـد . . تبعهم حتى بلغ الـرتـل واتخذ مكـانـا وراء أخـر جنـود العـدو ، وظل يدعو الله الا ينتبه الى وجوده لانه لايعرف ولا كلمة فارسية واحدة . . غير ان الظلام حل بعـد ربـع ساعـة ، فإنتقـل يسير الى يمين الركب الى جانب طلال مباشـر . . ظل طلال يلتفت الى الـوراء بين الحين والاخر ، وظل فيـاض يبتسم . . كان يبحث عنـه لاشك في ذلك . . بعدئذ وصلوا تجمعـا معـاديـا . . انتظـروا هنـاك ما يزيد على الساعتين . . حينئذ خطـرت له الفكـرة فتراجـع مبتعـدا . . صعد الى مرتفع يطل على المكـان وانتظر هنـاك مع بنـدقيـة القنص ، وحين اطل الفجر اطلق رصاصة قتلت فارسيا ، ثم هرب بين الصخور الى شارع ترابي يمتد في الاتجـاه الشـمالي الشرقي ، واختبأ هنـاك وراء صخـرة عند كتف الشـارع . . انصـرم النهـار دون ان يتململ . . كان الشارع مكتضا بالشـاحنـات والمصفحـات وحـاملات الدبابات طيلة الوقت . . ثم هدأ الطريق . . توقفت الحـركـة فيـه على مدى ساعة تقريبا بعدئذ اقبلت قافلة من حامـلات الجنـود . . استطاع ان يميزها من مساقط اضـواء بعضهـا على البعض الاخـر . بسـرعـة شديـدة ، قـرر ان يتعلق باحـدى الشـاحنـات . . في المنطقـة مابين مقصورة القيادة والحـوض الخلفي . . لعله كان مرفـوع بقـدر . . انه لايستطيع حتى هذه اللحظة ان يفسر ذلك القرار لكنه حين نجح في التعلق بأحدى الشاحنات وسمع صوت طلال وهويتحدث في داخلها ذات اليمين وذات الشـمال ، اغمض عينيـه بأرتيـاح ، وغمغم مايشبه العبادة . . حمدا لله . . حمدا لله . . توقف رتـل الشـاحنات ثلاث مرات . . قتل فارسيـان في الليلة الاولى ، وثـلاثة في التالية . . غير انهم نجحوا في الامسـاك به ، في الليلة الثـالثة . . اخذوه الى احد المواضع ، وهناك تكلم معـه احـد ضبـاط العـدوبعربية ركيكة . . وجه اليه عددا من الاسئلة ، لكن فيـاض ظل صامتـا طيلة الـوقت . . كان يتمنى ان يتمكن من انقـاذ افـراد الحضـيرة . . لكن . . بدأ انـه بلغ نهايـة الطـريق ، وانهم سيقتلونـه الان لامحـال . . غير انـه قال لنفسـه . . ليكن يافيـاض الـراضي . . انت جديـر بميتة من هذا النوع . . امام فوهة رشاش وانت مكتوف الأيدي . . سترى الرصاص وهويندفع نحو صدرك . . عليك ان تبتسم في جزء الثانية المميت ذاك . . تلفظ انفـاسـك الاخيرة وعلى وجهك طيف أبتسامة . . سيموتون غيضا لذلك ، وستكون قد أنتصرت حتى في الموت . . غير أنهم أخذوه في اليوم التالي الى كهف العقارب .

حين أشـرفـا على منشآت المعسكر، كان الفجر قد أستدار حول الافق وحل على كل الاشياء .

قال طلال :

ـ لنختبيء وراء تلك المجموعة من الاشجار .

جلس ، فأحـاطت بهما الاغصـان الصغيرة من كل جانب . . اتكأ فياض على جذع الشجرة الرأسية وأغمض عينيه . . غير أن طلال قال له :

ـ أعرف من أين يمكن لنا أن ندخل ، وأين يمكن لنا أن نذهب . . أنـا لا أعـرف . في أي عنـبر وضعـوهم . . لكني أعـرف منطقـة العنابر . . وسأتسلل أنا وأنظر من النوافذ . . وسأعرف في أي العنابر قد وضعـوهـم . . لا عليـك أنت . . دع هذا لي . . فأنـا صغيـر ، وأستطيع أن أذهب وأعود دون أن يحس بي أحد .

ضحـك فيـاض بهدوء . . عليه لن يبعد ذهن طلال عن المحاولة المقبلة . . أن يسحبه من احتمالات الاتي .

قال فياض :

ـ دعنا من هذا . . سيحين وقته . . أريد أن تحكي لي عن . . أسرع طلال الى القول .

ـ وردة . .

ـ نعم . . وردة .

ـ هل برهنت لها على رجولتك؟

ـ يعني .

ـ هيا . . حدثني عن ذلك .

حك طلال جلدة رأسه ، ثم قال :

- طبقت كل مانصحتني به.. غير أنه لم يحدث ما قلت أنه سيحدث.

- حقا.؟ هز طلال رأسه:

- لانني بعد أن بستها كما أخبرتني، زعلت.. وزعلت أنا أيضا.. ثم قبل أنتهاء الاجازة بيوم واحد صعدت الى السطح.. لكنها لم تأت.. وبقيت أنتظر وحين مللت.. وبدأت أشتم أباها وأمها وكل عشيرتها والذين هي منهم.

صعدت، ونظرت الي بغضب، وأستدارت، متظاهرة بأنها ستنزل الى الدار ثانية.. تريد أن تقول بأنها لم تصعد من أجلي، وأنها لشيء أخر لا علاقة له بي.. ولم أدر كيف أتصرف.. بعدئذ تنازلت عن كل شيء وصحت عليها فأستدارت.. قلت لها بمنتهى الجد..: تعالي أريد أن أحكي معك. فجاءت ووقفت أمامي في الجانب الاخر من السور. قلت: وردة..

غدا سأسافر. قالت: ها؟.. قلت: أنتهت الاجازة.. ولقد تصرفت تصرف الاطفال.. قالت: أنا؟.. قلت: نعم أنت.. أنني لا أجيء الا مرة في الشهر، وأنا أريد أن أفرح بك.. لكن.. تعرف يافياض؟.. كنت حاقدا عليها، لانني ظننت أنها ستسجد عند قدمي بعد أن أعلمها من هي ومن أنا.. قلت لها تعالي.. أريد أن أراك عن قرب وأنت لاتعرفين كم حلوة أنت تعالي هاتي يدك وأمسكت بأصابعها وكانت باردة، ورأيت وجهها يشحب قلت أنت ياحلوة أنت ياقلبي لماذا تزعلين على طلال، ومددت بوزي تحت آذنها وبستها هناك أحسست أني تافه وحقير وأنني يجب أن أعاقبها بدل أن أبوسها هكذا مثل الكلب. لذلك رفعت أسناني الى شحمة أذنها وعضضتها بعنف حتى أنها أطلقت صرخة وجع لم أسمع مثلها من قبل، وتراجعت بعنف ومدت كفها الى أسفل أذنها ورأيت الدم يقطر من حيث إنغرست أسناني في شحمة أذنها، ورأيتها تبحث في الارض عن شيء تضربني به، فقلت لها بصوت يقطر حبا. تعالي ياوردة.. ياحلوة أنا أسف.. لنتصالح الان.. لنتصالح صدقا.. تدري يافياض.. حين قلت لها ذلك تناست العضة وجاءت الى حافة السور من جديد.. حينئذ بستها من شفتيها وكانت دافئة بعكس شحمة اذنها وقلت لها في المرة القادمة حين اعود في الاجازة ساخطبك وستكونين زوجتي.

غص فياض في ضحك صامت مكتوم جعل صدره يعلو ويهبط بعنف.. ثم قال وانفاسه ماتزال تتلاحق:

- لعنك الله ياطلال.. في هذا الوضع وتذكر كل هذه الاشياء؟

بعد لحظات تنهد فياض وقال بصوت جاد:

- هيا ياطلال اريد ان القي نظرة على المعسكر واستوعب اتجاهاته وتوزع اجزائه امامنا عمل كبير الليلة.. و.. اذا وفقنا الله واستطعنا ان نخرج رفاقنا من المعسكر، فسيكون طريق العودة رهيبا ياطلال.. رهيبا جدا. صمت بعض الوقت ثم اضاف:

- مع هذا، فان لدى فكرة سأحدثك عنها فيها بعد.. هيا.. الآن.

تسللا معا.. بين الاحراش، حتى اطلا على المعسكر. صار امامها مباشرة.. الى الاسفل.. عارضا كل منشاته تحت نظريها..

اشار طلال الى المكان الذي عبر منه الى الخارج، والى الممر الذي زحف فيه ابتداء من الكراج حتى الاسلاك الشائكة..

ظل فياض ينظر طويلا الى كل شيء داخل المعسكر.. تخيل انه يعبر كل الممرات.. واحدا بعد الآخر ودرس الاحتمالات في كل منها.. نقاط الحراسة.. امكانات الحركة.. كثافة الموجود.. حتى اعتقد في نهاية الامر ان بامكانه الآن ان يضع خطة اجمالية، للاقتحام والهرب.. مع هذا ظل يتأمل في الاحتمالات.. منتظراً الاتجاه الآتي لنبض القلب.. الاشارة التي ستحقق حالة الانسجام بين الحركة ومتغيرات الخارج.. شيء اشبه بالمعجزة.. اغمض عينيه واسترخى مثل راهب بوذي.. طافت في مخيلته عيون الرفاق.. ابو رحومي.. محجوب.. جميل.. صالح.. صادق.. تحسس الدفء والحب الذي جمعهم تلك الايام. وامتلأ به.. احتشد صدره بحنين جديد.. وادرك على نحو ما، ان العملية المقبلة.. رغم الصعوبات ومكامن الخطورة فيها ستنجح بشكل ما.. قد يسقط اثناء ذلك.. وقد يسقط طلال او آخر من رفاق السلاح.. لكن البقية ستصل.. وقد.. نعم.. قد يصلون بلا خسائر.. يصلون جميعا.. التسلل الى خارج المعسكر. ذلك هو المهم.. بعدئذ يعرف ما سيفعل.. سينطلق في طريق العودة في الليل.. نحو ذلك الحوض المائي الاخضر بالحصى والعشب.. وسيعبر.. ثانية.. يدخل كهف العقارب من جديد.. مع لمة الرجال.. يختبئون يومين او ثلاثة حتى يتوقف البحث.. بعدئذ يقفون معا.. يضعون صلابة اكتافهم على تلك الصخرة ويزحزحونها قليلا.. ينتظرون هبوط الليل ويعبرون جدار المستحيل للمرة الالف.. الى ارض الوطن.. الى حبات الرمل المشبعة بماء البحيرة واشعاعات الشمس وهي تتكسر على موجات الماء الصغيرة.. الى اولئك الاحبة، والفرح الذي يصنعونه كل يوم.. نظر الى طلال.. ابتسم له بهدوء: ، ثم قال:

- سننجح يا طلال.. سننجح.. انتظر وسترى.

التفت الى مساحة المعسكر، فتجسدت امامه وجوه الرفاق من جديد.. واتضح نبض القلب.. صار صاخبا وكبيرا.. ثم رفع رأسه الى السماء.. كان الغسق قد حل، وتلألأ الافق بلون ناري انعكس على كل الاشياء.. بعد قليل تبدأ الاوديسا.. وينطلق الرجال السبعة في الطريق المؤدية الى ارض الوطن.

ملاحظات اولى في قصص المعركة

■ علي عبد الحسين مخيف

ـ القسم الاول ـ

مقدمة :

يتناول هذا المقال كل قصص الجزء الثالث من كتاب ـ « قادسية صدام ، قصص تحت لهيب النار» ـ ١٩٨٢ ، ويعلم القاريء المتابع اننا تناولنا في مقال سابق عنوانه ـ تجوال في قصص تحت لهيب النار ـ[1] بعض ، وليس كل قصص الجزئين الاول والثاني من هذا الكتاب على اساس أن هذا البعض يصلح للدراسة التي يجب ان تهتم بالنماذج فقط*

ان فرز النماذج القصصية الجيدة ، والتخصص بها ضروري للنقد الجاد ، ولن نحيد عنه بعدما ابرزناه واكدناه في مقالنا السابق [٢]

والفرز ضروري للادب والاديب ايضاً لانه جزء من النهج الموضوعي ، وكم هي حاجتنا اليوم الى هذا النهج المانع الذي لا ينخدع في ظل رايته احد ، وكم هي حاجة ادب الحرب بالذات الى الفرز الموضوعي للاعمال الابداعية ، أو على الاقل للاعمال الجادة لكي تتمهد الطريق امام الابداع الحقيقي ، الابداع المعني بدفع افكار جديدة ترتقي بحياة الناس باتجاه مجتمع افضل ، هذا الابداع يفرزه النقد الجاد المخلص .

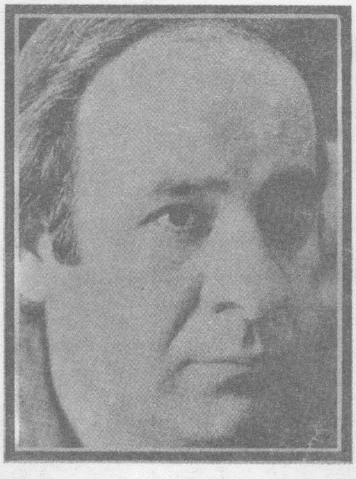
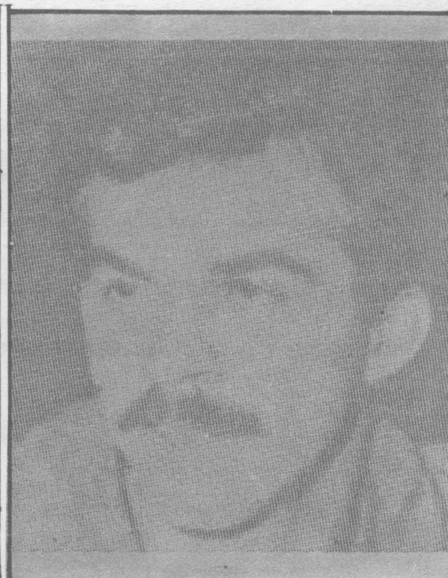
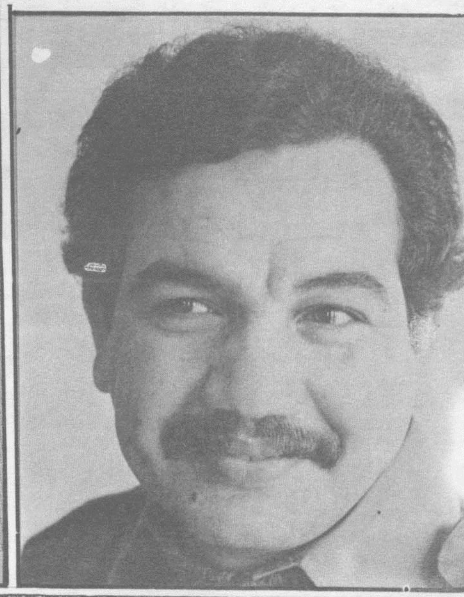
في مقالنا هذا ، الفرز موجود الا انه سيختلف فقط ، فبينما تشكل في ـ التجوال ـ عبر اعلانه عنوة منذ البداية سنجده في هذا المقال يتشكل تدريجياً عبر قراءة بطيئة لكل القصص تبلور ـ بشهادة القاريء ومشاركته ـ النماذج القصصية المتميزة .

ولاجل رصد التطور أو التغاير القصصي لدى قصاصي الجزء الثالث سندرس لهم أي قصة نشروها في الجزئين السابقين ، بمعنى ان القاريء مرجو ان ينتبه دائماً الى ان اول قصة تدرس للقاص هي آخر قصة نشرها في قصص ـ تحت لهيب النار ـ ثم منها ننطلق لرؤية اعمال السابقة .

وسوف ندرس ايضاً القصص الاخرى غير المشمولة بهذا المنهج والتي نشرت في كتابي ـ قصص تحت لهيب النار ـ الاولين(**) ، القصص التي لم ندرسها في مقالنا السابق ـ التجوال ـ [٣]

ان ادب الحرب القصصي يحتاج الى متابعة جادة وهادفة مغذاة بافكار قوية اصيلة تتجادل مع افكار قوية واصيلة مناظرة لها في النصوص القصصية ـ (النماذج) المدروسة لتغتني بها أو لتغنيها على طريق التمهيد لابداع اكثر أصالة وعمقاً .

أن ـ ادب الحرب ـ (***) هو حالة الابداع في الكتابة حول تجربة الانسان العراقي في الحرب ، الخلق وليس التقليد ، التجاوز عبر الاختيار ، وليس النقل الحرفي ، الكشف والتميز ، التأثر بالواقع الموضوعي ومن ثم التأثير به وتغييره باتجاه المضامين البارزة في ـ ادب الحرب ـ ، بما انه في هذا التجلي الاخير قوة إقناع هائلة لذلك نستطيع فهم سعة الاهتمام به في العراق ، هذا الاهتمام العريض بـ ـ ادب الحرب ـ اقرار بقوة الادب الذاتية التي لا تضاهيها قوة العلوم الانسانية الاخرى .

تشخيص الادب :

ولكن ليس كل ما يؤلف في اطار الادب هو ادب حقيقي ، هناك اولاً الا دعاء بان هذا ـ ادب ـ ثم هناك الشهادة المبنية ببطء وتأمل ان ذلك ـ ادب ـ بالفعل ، أو انه ليس الا قوالب جاهزة بوسع أي هاو ان يقيمها بعد مران سهل ، فليس والحال هذه يوجد مسوغ لتناول غير موضوعي لهذا الادب .

الادب والمكان :

ان ادب الحرب في اهم ميادينه ـ الالتحام مع العدو(****) يتناول الانسان ، وهو يوشك على النزف ، أو العطل أو الشهادة (نهاية الوجود الخاص) ، انه المعني باعادة بعث وجود انساني شامل يقف في حالة اقصى درجات المواجهة لقوى الالغاء ، انه المشاعر الانسانية والرؤى السرية والعلنية لأناس يواجهون السكين الحادة ، لذلك فهو الادب الاصعب والاشق على الاديب .

ان ادب الحرب في الميادين الاخرى التي هي : التهيؤ للتوجه الى ميدان الحرب والتوجه الفعلي ، والعودة منه ، والتأمل في حالة الحرب من مكان بعيد عن ميدانها ، وأي توظيف فني يتواصل مع حالة الحرب دون ان يذكر هويتها صراحة ، ادب الحرب هذا لا يقل اهمية عن ادب الحرب في ميدان الالتحام ، الا انه ابداعياً يخضع لعوامل تمثل للتجربة مغايرة لنظائرها في حالة الالتحام لذلك هو الاقل صعوبة ومشقة لدى الابداع في عقل الاديب(*)

ومن الطبيعي ان هذه الحقيقة الموضوعية يجب ان يأخذها النقد عند الضرورة وهو يميز وينقد النصوص الادبية .

ان اديب قصة الحرب مدعو لان يكون صادقاً مع نفسه ، فيوظف مبادرته الابداعية بجرأة لكي يساهم بفعالية في اغناء ـ ادب الحرب ـ على نحو يستكشف بعمق ابعاد تجربة الحرب في حياة العراقيين .

مفهوم البطولة الانسانية :

البطولة هي بطولة المقاتلين العراقيين المكلفين بالدفاع عن حدود السيادة العراقية ، هذه البطولة ايجابية انسانية نراها تحقق المضمون الانساني للادب ، فالاديب القاص يصور انسانية هؤلاء المقاتلين وبطولاتهم بعيداً عن الافتعال ، ولاشك ان الاديب العراقي يجب ان ينحاز لمقاتليه بعد رؤ يته الشاملة لرسالتهم ذات الطابع الانساني الكلي .

ومفهوم البطولة للنموذج القصصي العراقي انساني نابع من الطبيعة اللاعدوانية للعراقيين ، وهذا ما يجب تكريسه في ـ أدب الحرب ـ فالبطل العراقي كما نراه منشد لشعبه ، لا سرته ، زوجته ، احبائه ، يهتم بالاخرين سواء كانوا مدافعين عراقيين ، أومهاجمين ايرانيين مبرهنا بذلك على سعته الحضارية المسالمة .

وبما ان الادب يهتم بطرح النماذج الايجابية فانه والحال هذه يرفد نموذج البطولة المؤسسة انسانياً على نحو عميق ، فالمؤمل ان تكون البطولة قدوة مؤثرة بالاخرين ، وبالطبع يمكن لأدب الحرب ان يطرح نماذج سلبية ، لكنه مدعو ان يهتم بقضية وجوب تحويلها وخلقها مجدداً بتدمير احباطاتها ضمن مجرى حالة الحرب وصولاً بها

الى ان تصير نماذج ايجابية رافدة لذاتها وذوات الاخرين، كما ان بامكان الاديب ان يؤسس ادانة فنية للنماذج السلبية تؤدي الى تحول لصالح مغزى قصة الحرب.

ومن معالم النماذج الايجابية في البطولة انها منضبطة واعية جداً غير مهووسة، أومنبهرة مأخوذة بالدهشة، لديها ثقة بنفسها ذات رؤية عميقة يترتب على الاديب القاص كشفها وتجسيم رؤيتها العميقة، والقاص يبني البطولة بناء منطقياً متناسقاً مقنعاً يؤدي الى تقبلها عندما تتجلى في النموذج القصصي.

الموضوعيه:

واديب الحرب مطالب بالموضوعية الفنية على نحو خاص وحسب خصوصية حالة الحرب العراقية الايرانية، ويمكن وصف هذه الموضوعية بانها - موضوعية عراقية - وليست - حرفية - فمن معالم موضوعية الاديب العراقي مثلاً عدم تجنبه رؤية فعل الحرب العريض في الخنادق المتواجهة، ومن معالمها بالطبع رؤية العراق ومقاتليه دائماً، وهذا الطابع الاخير للموضوعية لا يمكن تجنبه ابداً، ومن المحتمل ان يكون حاضراً في الادب القصصي الايراني الجاد فقط ضمن مانفترضه من وجوب تأسيسه على الموضوعية الايرانية التي يجب ان ترى ايضاً اضافة الى الخندق الايراني الخندق العراقي رؤية انسانية صادقة تحقق غاية الادب في كل زمان ومكان.

المضمون الانساني للادب والسلام:

بما ان مضمون الادب يتجه أبداً الى الانسان في جدل عميق وشامل لتسنيد وجوده في العالم واثراء هذا الوجود وان هذا المضمون الانساني اساسي لحركة العرب المعاصرة، لثورتهم وافكارهم في الحوار مع الحضارات الانسانية الاخرى، وبما ان العراق عبر عملياً عن اصالة هذا المضمون على صعيد السياسة عندما دعا ايران الى السلام العادل بين البلدين المتحاربين على اساس اقرار الحقوق المشروعة لكل منهما في السيادة على الارض والمياه وعدم التدخل في الشؤون الداخلية، فأن المؤمل من ادب الحرب باعتباره قوة اقناع هائلة ان يسهم في رفد الدعوة الى السلام عبر اشكال ومضامين الادب نفسه وعلى نحو ما يمبيله الابداع والواقع الموضوعي لحالة الحرب التي صار فيها المقاتلون العراقيون يدافعون عن ارضهم.

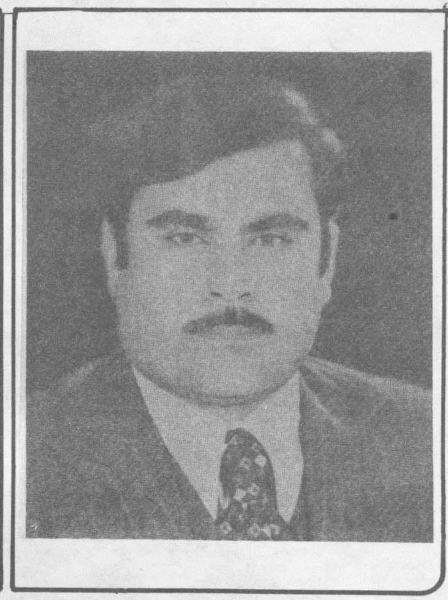
الاشكال (للتذكير):

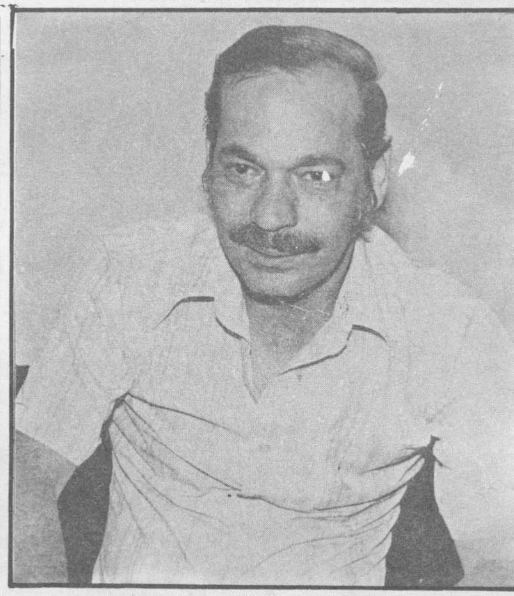
لقد قلنا في مقالنا السابق: ان القيم الخلقية وحدها لا تكفي لكي يقال ان هذا النص ابداع... فالقيمة تتجلى عبر اشكال مختلفة يراها الاديب ويزنها ليقرر ويختار - عبرها وبعد تمثلها - الشكل المؤثر منها الضامن لعملية تفجير ونقل طاقة القيمة، والا فان توظيف القيمة دون شكل مؤثر يجعلها عادية التأثير، فمما لا شك فيه ان القيم تتجلى في الادب في اشكال لفظية مركبة، وان على الاديب الفنان ان يختار ضمن هذه الدائرة. ان التأثير بالقاريء قد يتم عن طريق نوع الحدث، ليس في هذا شك، لكن الطريقة (أي الشكل) تبقى هي الحاسم في ظل واقع يؤشر دوراناً ثابتاً للقيم في مغلق، أوفي ظل واقع أزلي يؤشر ان تعامل الانسان الاولي مع القيمة تحفظي الطابع، فالقيمة اذا اسندت بالطريقة صارت اكثر تأثيراً، فكل قصة ناجحة فنياً لا بد انها انطوت على قوة تأثير حاسمة توزعت القيمة والمضمون، أو الحدث - الموضوع والمغزى.

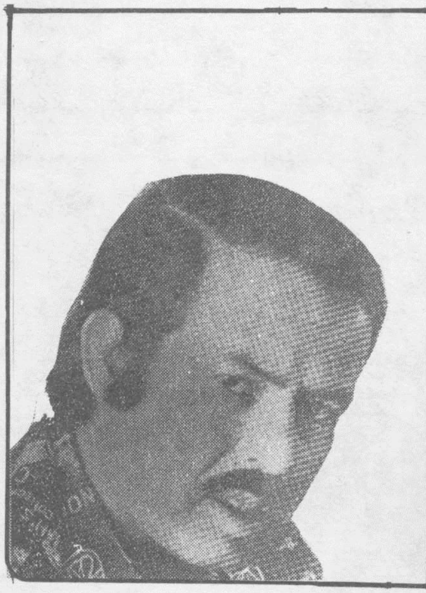
ان الاديب الحقيقي يعيد خلق التجربة الواقعية، يشكلها ممكنة الوجود في هذا الواقع، وعلى نحو شامل التناول لا يستثني شيئاً يؤشر الاديب عبره صدقه الفني.

ان الشكل أو الطريقة ذو علاقة جدلية في داخله، فالطريقة القصصية العضوية المتماسكة أو الملحمية المفككة، الترجمة الذاتية الى آخر هذه الطرق قد تتجادل في احداث القصة وتدخل بالطبع في جدل مع الشخصية واختياراتها والمكان على سعته، والحدث (ليس الخبر) يجب ان يبنى على نحو منطقي، يتحول على نحو مبرر سببي غير مفاجيء علماً بان المفاجأة المنطقة المحتملة يمكن ان تدخل هذا الجدل الواسع في القصة، اما عن التصعيد الجيد فضروري لجدل الشكل وهو ضروري لكل حدث أريد تشكيله عضوياً متماسكاً غير ملحمي، والتصعيد في البناء الملحمي مطلوب ايضاً، فمع مضي المشاهد المتماسكة داخلياً غير المرتبطة خارجياً - لاول وهله مع المشاهد المجاورة يتطلب القاريء قوة التصعيد وتوتره، اذ المطلوب من البناء الملحمي ان يتصعد الى الذروة استناداً الى تفكك ظاهري في الاحداث غير موجود في نهاية المطاف.

ان الشكل الجيد ضد التسجيل الحرفي وهو يتضمن اختيار صوت القص المناسب بما يؤدي الى الثراء، وعدم التعتيم اللافني، حيث المطلوب قوة الايحاء والتخيل، والتجسيم الصوري والبناء الرمزي السليم، وبناء سليم للتذكرات واغنائها وربطها مع الواقع







الراهن للحدث على نحو جيد، والشكل يتضاد مع سعة دون مبر ر في الحجم القصصي تسوق القاص اليها توظيفات غير مفيدة مثل التمهيدات القصصية اللافنية، فالاختيار او الانتخاب الفني هو المطلوب، فالاستعداد النفسي لدى القاريء عند قراءة الرواية او القصة الطويلة غيره لديه عند قراءة قصة قصيرة، فهو في هذه الاخيرة ينتظر نهاية سريعة بينما في الاولى لا ينتظر مثل ذلك، ومن هنا ينشأ الشعور بالملل عندما تكون القصة القصيرة مليئة بالزوائد ذات الطبيعة اللافنية أو المغايرة للشكل القصير للقصة كأن تكون هذه الزوائد ذات طبيعة روائية ليست زائدة في شكل روائي فقط.

كما يتطلب الشكل لغة تتجادل مع المضمون الانساني حيث المطلوب فيها ايضاً عدم التدفق دون مبر ر أو أسهاب، أو شرود من حدود التجربة، وتشابيه قبيحة، وتكرار، وخطاب، وتقرير وتسجيل حرفي، يتطلب الكثافة والخلق.

يتطلب الشكل ضبط الحوار وجدلاً ابداعياً له مع السرد، واللغة بعد هذا كله هي المطرقة الاكثر أهمية في قياس طاقات النص الادبي، انها لاتنفك تكشف عيوب الكتابة على نحو حاسم، وفيها ينبغي للاديب ان يحذر تقليد المؤثرات غير الادبية. ان الشكل يتطلب بناء زمنياً دقيقاً للحدث، أو ابداعياً، اذ هناك فرق بين الزمن كوثيقة تاريخية والزمن كقيمة فنية. وبعض الكتاب يتناول الشكل على نحو ضيق أو سطحي بسبب عدم توفره على الرؤ ية الشاملة، وامكانية الاستحضار الفعال للتجربة، وهذا خلل يظهر في النصوص على صورة انسياق الاديب الى توظيفات تفتنه فلا يشعر بزيادتها في القصة التي يكتبها، خلل الافتتان هذا يعبر عن احادية التناول فليس هو من الابداع في شيء.

ومن الادباء من يسكره تجويده على صعيد معين، فينسى في لجة هذا التجويد الاحادي اصعدة الأبداع الاخرى لعمل ينبغي ويتطلب له ان يخرج على القراء متكاملاً، ويتجلى هذا الخلل الشكلي المهم في الكتابة الادبية بصور ضعيفة كثيرة منها تناقض صارخ على صعيد ما يؤديه الحدث من مضامين متضادة، أو مضادة للمغزى المرسوم، أو في عدم النجاح في اتيان توظيفات يسند أحدها الاخر على نحو أخاذ، حيث الاسقاط، الانبهار، الافتعال، الصناعة الايهام، تقنيات مختلفة وقصور فني في غير مناسبة.

أشارات اولية:

اذا كانت مهمة القاص هي حمل القاريء على الاعتراف بامكانية وجود عالمه القصصي في الواقع الموضوعي، وباقناعه بان مايراه في القصة صورة مموهة ممكنة عن هذا الواقع المعاد خلقه عبر اختيارات فنية يتحقق فيه جدل الشكل والمضمون وحيث تتوفر القصة على طاقة مؤثرة تؤثر فعلياً بقارئها وترغمه على اعادة متوالية له في عقله في محاولة لسبر غورها اكثر فاننا يمكن ان نجد بغيتنا في هذه القصص:

١ ـ قراءات في يوميات مقاتل	ـ عادل عبدالجبار
٢ ـ حالة حرب	ـ محمود جنداري

٣ ـ القمر والساقية ـ وارد بدر السالم
٤ ـ الباب الأخضر ـ محمد مزيد
٥ ـ الموضع ـ محمد أحمد العلي
٦ ـ المحارب ـ عبد الخالق الركابي

هذه القصص التي عددناها بارزة في الجزء الثالث من ـ قصص تحت لهيب النار ـ ولكن علينا التنبه الى ان التكامل الفني فيها بقي هدفاً صعباً، الا انها استطاعت أن تتجاوز مندفعة اكثر من غيرها باتجاه التوفر على شروط الخلق الفني، فاذا نحينا بعض التصلب على صعيد الشكل واكتفينا بغنى المضمون الذي ادركته احداث منتخبة بعناية فنية واضحة فان بامكاننا ان نرى مطلوبنا في قصص:

١ ـ تعاقب الفصول ـ حنون مجيد
٢ ـ حافة الليل ـ علي خيون
٣ ـ اللغم تحت قدمي ـ محسن الذوادي
٤ ـ دالية والنار ـ صلاح الانصاري
٥ ـ موقف الباص ـ غازي العبادي
٦ ـ المخاضة ـ جواد الحطاب
٧ ـ الطائر الجريح ـ عادل كامل
٨ ـ ضجيج في عتمة الليل ـ خضير عبدالامير
٩ ـ انشودة العبور ـ لطيف ناصر حسين

ويمكن ان تنظم قصة ـ هدية محارب ـ للقاص عبدالستار ناصر الى هذه المجموعة، ولكن بعد حوار مع الموضوع ـ المضمون.

قصص اولى:

الحرب ـ المواطنة والوطن العراقي (عادل عبدالجبار في قراءاته ليوميات المقاتلين العراقيين):

لقد ادى توحد العراق في الحرب على حدود الوطن العربي الشرقية الى اثارة الجدل الواسع حول بعض المستقرات والبديهيات القومية، ومما أثاره هذا التوحد ايضاً جدلاً حول طبيعة المواطنة العراقية نفسها بعد ان لم يبق للعراق في القتال والدفاع عن سيادته غير مواطنية واخلاصهم العميق لتربته، فمن المتوقع والحال هذه ان ينتبه القاص العراقي في أدب الحرب الى جدل المواطن ـ الوطن باعتباره هماً عظيماً يفرض حضوره على الواقع ووعي القاص به، وقد كان هذا هو احد هموم القاص عادل عبدالجبار في القصة التي سندرسها الان، وبالطبع ثمة هموم اخرى مهمة في القصة. هذه القصة هي ـ قراءات في يوميات مقاتل ـ التي يبنيها عادل عبدالجبار على نحو ملحمي يستفيد من طابع السرد المباشر والترجمة الذاتية، واعتماد المذكرات التي تتيح للراوي التعبير الا وسع عن الاحاسيس والعواطف، ويتم هذا على لسان الراوي المقاتل ـ منتصر ـ وهو الصوت المناسب لأي ترجمة ذاتية نراها مركزية في هذه القصة، الا ان عادل عبدالجبار كما سنرى رغم نجاحه في اقامة قصة فنية نجده احياناً يسقط مالديه كقاص على راويته على نحو مكشوف يقف ضد متطلبات الفن القصصي، ولقد كان هذا دائماً خللاً في فن عادل عبدالجبار لا نشك انه يستطيع التخلص منه، فقد راته القصصية واسعة ومؤثرة بحيث تجعلنا نتوقع اتيانه بفن كامل اذا جهد حقاً.

ولابد ان عادل عبدالجبار قد ادى في هذه القصة ضريبة الاديب للمقاتل في الحرب العراقية الايرانية وذلك عبر دمج المهمتين بحيث يصح القول مع هذه القصة ان البندقية والقلم فوهة واحدة حقاً. وكالعادة يحسن عادل عبدالجبار ادراك ذلك ببراعة اذ يرى القاريء ان دفتر يوميات الكاتب المقاتل ـ منتصر ـ الموضوع في جيب القميص قد وقاه من اصابة خطيرة بالصدر، وقد تركت فعلاً احدى رصاصات العدو ثقباً مهماً في الدفتر، ان هم الكتابة انقذ هذا المقاتل من الموت وبذلك سيستطيع الكتابة اكثر من اجل رفد الجدل بين الكتابة والقتال.

ولا شك ايضاً ان عادل عبدالجبار كان يدرك ان الكتابة لدى بطله المقاتل ترمز الى حدة الوعي بما تورثه اياه من قدرة كبيرة على المناورة لدى الالتحام بالعدو، ويبدو هذا واضحاً في تخلصه من ميتات متعددة على نحو ما دعا دكتور جورج الى تشبيهه بـ ـ طائر الفينيق ـ وهو تشبيه يتناسق مع ما طبع عليه الدكتور من تلقائية التناول غير الاستبطاني وعلى نحو ما صور في القصة بحيث يؤدي استبطانه لـ ـ منتصر ـ الى تعيين حدة وعيه، فاكتفى بالتشبيه من الخارج فحسب، واول مايلفت النظر في قصة ـ قراءات في يوميات مقاتل ـ ان القاص عادل عبدالجبار يتخلص ببراعة مما يتطلبه شكل

الـترجمـة الـذاتية الشائع من اثبات التواريخ لليوميات، ولا شك ان عادل عبـدالجبـار اثبت هذا التخلص بعـد ما عرف ان هذا الشكل ثقيـل، أو ـ وهـذا ما نميـل له اكثـر ـ ان هذا الشكل يمكن ان يسم قصته بالتقليد الذي لا مفر منه. وتكمن براعته في التخلص منه في قوة حجتـه التي امسـك بها عبر رؤ يتـه الاكثـر شمـولاً لحالة الحرب العـراقيـة الايـرانيـة إن راويته يعلن من أول لفظة عزوفه عن اثبات التـواريـخ ليـوميـات الحـرب بسبب رؤ يتـه لها كيـوم تاريخي كبـير وواحـد، ان هذه الحجـة كما نرىٰ يتقبلهـا القـاريء الـواعي أو اي قاريء محيـط بكم معـرفي جيـد عن الحرب العراقية الايرانية، فهي والحق يوم تاريخي كبير وواحد، فهذا الوصف يستوعب حالة الحرب هذه، لان فيه قوة ايحاء: (قررت الا اثبت تواريخ الايام التي اكتب عنهـا هنـا، فانـا افضل ان انظر الى المعركة.. الى القادسية الثانية علىٰ انها يوم تاريخي واحد كبير) ص١١٩.

ويتبـع القـاص عادل عبدالجبار هذا في مقدمته القصصية بتشبيه تراكم تفـاصيـل يوميـات راويته عن الحرب في اليوم الكبير والواحد بتراكم بيادر القمح في قرية ـ العساف ـ بعد الحصاد، وقد أتىٰ هذا التشبيـه ذا سعـة جامعـة للحرب والسلام، للزمان والمكان، لهشيم المـدافـع وهسيس البيـادر، لقد انطوىٰ علىٰ تصوير اعمق بكثير مما نراه فيـه من اول وهلة، فمـا ينطـوي عليـه ان هذا يقاتل من اجل ذاك، المقـاتـل كاتب اليوميات انما يدفع العدوان عن حصاد وعطاء الارض، الحـرب هنـا من اجـل السلام هناك الذي ترمز اليه قرية ـ العسـاف ـ العـراق في الحقيقـة. هذه المقـدمـة القصصيـة كانت ضرورية دائماً لاية قصة تريد ان تستمر في الامساك بعقل القاريء، ولا نشـك ان عادل عبـدالجبـار أحسن صنعهـا واسنادها براوية هذا المقاتل الذي يقول: (نعم انا قروي ولي جذوري الضاربة في اعماق القـريـة، وفي قلوب ابنـائهـا ودمـائهم لكنني الان مقاتل في الجيش العراقي علىٰ مشارف ديزفول) ص ١١٩.

تتكون القصة من اربع كتابات أو يوميات، ولكنها تنطوي علىٰ ايـام كثـيرة في حقيقتها، واذ تبدأ القصة بواقع الراوي الراهن حيث يداويـه الشخص الثاني المهم في القصة ـ الدكتور جورج ـ المصاب بابهـامـه خلال مجرىٰ الحرب يكتب الـراوي فيما بعد يومياته الاولىٰ ليتـذكـر هذه المداواة من جراح خطيرة في راسـه يشبهـه ـ الدكتور جورج ـ معها بـ ـ طائر الفينيق ـ الناهض ابداً، يتذكر ايضاً جراحه في ـ زادة عباس ـ وغيرها حيث يتلقىٰ القاريء الكثير عن شخصية ـ الـدكتـور جورج ـ ذات الطـابـع الانسـاني العميق الـذي يتجـه بالـرعـايـة الكاملة للمقاتلين العراقيين، والمتفق مع ما يتطلبه مغزىٰ قصـة الحـرب الانسـاني، و ـ الـدكتور جورج ـ يدخل في شراكة مع المقـاتلين تتعـدىٰ حدود الـزمـان الـراهن الى مكـان الـوطن حيث الـروابـط الشادة لهؤلاء المقاتلين ومنهم ـ الدكتور جورج ـ نفسه مع النـاس العـراقيين المدافع عنهم، يقول الراوي عن الحاح ـ الدكتور جورج ـ في تواصله الانساني ـ ص ١٢١.

(الـدكتـور جورج يأكـل راس الـواحـد بالكـلام.. من أي مناطق العراق جئت ماسم خطيبتك؟ لا بد ان يكون للواحد خطيبته؟)

ان ـ الـدكتـــور جورج ـ ايضـاً يستطيـع تجاوز كل حدود الحب الانساني مع المقاتلين اذ يستطيع ان يبني له موقفاً صريحاً من اسمائهم دون ان يخشىٰ ردود فعلهم المضـادة، فهـو يرىٰ ان الاسماء المريبـة لبعض المقـاتلين تسبب الكـوارث لاصحـابها وللمحيطين بهم، فهو اذن يستحضـــر في تواصله بالمقـــاتلين كل دفق الحيـــاة وعنفـــوانهـا ولـوازمهـا، ولهـذا يجد فيه المقاتلون املاً انسانياً عظيماً عندما يلتقون به، وهذا ما حدث للراوي بالفعل.

إن ذكـر الـراوي لـ ـ الدكتور جورج ـ لن ينقطع الا موقتاً بسبب انصـراف الـراوي الى استحضـار شخصيـات اخـرىٰ مختلفة، وهو دائم الحضـور باعتبـاره شخصية مهمة يمكن ان ترفد الاتجاه المقارن في الطـرح الـذي نخمن ان القـاص عادل عبـدالجبار قد قصده فيما قصد من وراء قصته هذه.

ففي اليوميات الثانية يتم استحضار الراوي لشخصيتي ـ حسين العلي ـ و ـ عجيل ـ في قرية ـ العساف فـ ـ حسين العلي ـ شخصية طبقيـة معتـديـة في القرية، لكن الراوي ينتصر عليه متجاوزاً خوف امه علىٰ مصيره لان ـ حسين العلي ـ كان شكلاً من اشكال السيطرة المغـذاة باسنـاد الاخـرين، وهـو في حقيقته رجل جبان، وبعد ذلك ينتقل الراوي الى مهمة جديدة عبر التذكر للماضي، وهي شخصية الصـديق ـ عجيـل ـ الـرامـزة الى العـلاقـة الضعيفـة مع الـوطن ـ العـراق، هذه الشخصيـة ترفـد سعي القـاص عادل عبدالجبار الى المقارنة باتجاه مانراه نجاحاً لهذا التوظيف يحرزه القاص عندما يحقق عن طريق هذه المقـارنـة الضمنيـة انتصاراً جديداً لشخصية الراوي الـرامـزة للعلاقة القوية جداً مع ـ العراق ـ بسبب صيرورتها مقاتلة وهي ارقىٰ اشكال الصيرورات العاكسة لعلاقة ايجابية بين الانسان والارض ـ الـوطن، ويتلقىٰ القـاريء تفـاصيـل هذه المقـارنـة عبر استحضار تفاصيل حفلة خاصة في ناد يقود الراوي اليها ـ عجيل ـ الحالم ابداً بالرحيل، وفي النادي امام زمرة شباب وشابات اصدقاء ـ

عجيـل ـ يضطـر الراوي الى القاء محاضرة اخاذة يتذكر عبرها رحلة رائعـة الى جزر تاهيتي (رحلة خيـاليـة يزعمهـا الراوي عنوة) حيث اقصىٰ درجـات حلم السـائـح الشـرقي ، وما أدت اليه هذه الرحلة السياحية من يقظة للوطن في عقل الراوي تقوده اليه ، وبهذا يبرهن الراوي علىٰ خطأ ايمان عجيل واصدقائه بصحة احلام الرحيل عن الوطن باثبات ان الوطن هو كل شيء للانسان ، ويكون الراوي قد برهن ضمناً ان رمز الاضطهاد الطبقي ـ حسين العلي ـ ما كان له ان يعطـل سعيـه باتجـاه الـوطن في اطار الرحلة المتخيلة ، والحقيقة لان الـرحلة متخيلة اصـلاً فان القاريء يفهم هذا المغزى الفرعي الذي يغذي المغزى الرئيسي لقصة عادل عبدالجبار هذه .

وغب هذه اليـوميـات الثـانيـة يعـود القاص براويته في اليوميات الثالثة الى الواقع الراهن في الحرب ـ المعركة من أجل العراق حيث نجد المقاتل ـ مزعل ـ الى جانبه في القتال الذي يتقدم به العراقيون يصاحبه تذكر الراوي لايام الحرب الاولىٰ ، وعبر تذكر اعمق لقرية ـ العسـاف ـ الاهـل والحبيبـة ، ومـا حدث للراوي ومزعل ـ في محنة اسرهما من قبـل العـدو ، ومن ثم هروبهما البطولي وعودتهما للخطوط العـراقيـة بعـدمـا اصيب الراوي بجراح وفقدانه وعيه واستيقاظه في المستشفىٰ حيث يكتشف بطولة ـ مزعل ـ في انقاذه ، ويتبين ماحدث لدفـتـره الملطـخ بالـدم والـذي حماه من موت محقق جديـد ، يتبـين للقـاريء كذلـك ان الممرضـة هي التي كتبت اليـوميـات الثـالثـة (الممرضـة شخصيـة لازمـة لعـادل عبدالجبار ـ في قصتين) فيكتب الـراوي آخـر يومياتـه عن المستشفىٰ ، ثم شراؤه لدفتر جديد بعدما خلد الدفتر السابق حقائق المعركة بالشواهد الحية ، وزيارة ـ مزعل ـ و ـ الدكتور جورج ـ له ، وما أعاده ـ الدكتور جورج ـ من دفق وقوة الحياة عبر احاديثه الانسانية كذلك عبر قصة اصابة ابهام الدكتور في المعـركـة ، واخيـراً اعـتراف الـراوي بان الحرب والجراح طهرته من الادران ، وتنتهي القصة باستلام الراوي في قرية ـ العساف ـ بشرىٰ نجـاح الحبيبـة بنت العم ـ خضـراء ـ ودخـولهـا الكليـة رمـزاً لتقدم الانسـان العـراقي في ظل السـلام داخـل الـوطن ، والـذي يحميـه المقـاتلون العـراقيـون الذين رمز لهم الراوي و ـ الدكتور جورج ـ و ـ مزعـل ـ وغـيرهـم من شخصيـات عادل عبـدالجبـار الـذي أتاح لنا بالطبع ـ وهذا ما قصده ـ ان نقارن اخيراً بين شخصياته الايجابية والسلبية[*] فـالـراوي و ـ الـدكتـور جورج ـ و ـ مزعـل ـ هم المعادل النظري والعملي الايجابي المضاد لشخصية ـ عجيل ـ وفتيانه وفتياته الحـالمـات بغـير ـ العـراق ـ ، وان خضـراء معادل آخر لافتقاد جمال هؤلاء الفتيات في عقل الراوي ، فـ ـ خضراء ـ رمز الخصوبة في قرية ـ العسـاف ـ كما ان ـ حسـين العـلي ـ الشخصيـة المـؤذية رمز للقهر الطبقي المهـزوم في العـراق بعـد تقدم راوي القصة في سلام الدفاع

عن الوطن . .

ان قصـة عادل عبـدالجبـار ، قراءات في يوميات مقاتل ـ جيدة لا يمكن انكـار تأثـيرهـا الفني ، ورغم تأسيسهـا علىٰ حبكـة عضوية متماسكـة ومنـاسبـة لاحداثها مما يؤكد اجادة الاختيار الشكلي لدىٰ عادل عبـدالجبار ، ورغم مانراه براهين على عمق احاطته الموسوعية بالمعلومـات التي احتـاجها خصوصاً عند اضطراره للاستعانة بملكة التخيـل القـويـة المـؤكدة لعنصر صدقه الفني فان القصة عانت من بعض خلل نراه لازمة لادب عادل عبدالجبار طالما هو قد انساق اليه منذ قصتيه ـ عينا زرقاء اليمامة ـ و ـ بعد هذا الزمن ـ [٤] ، الخلل هو عدم الانتخاب الدقيق احياناً لما يؤدي اليه من مغزىٰ بعض مايرد في السـرد او الحـوار ، فقـول كل شيء يخالف اهم اسس الفن ، وهـو ضرورة الانتخـاب الـدقيق من الكـل بعضـه الـذي يكفل ادراك او تغـذيـة المغزىٰ الرئيسي للقصة ، وملاحظة القاريء باعتباره الطرف الاسـاسي في عمليـة التلقي فلا تسقـط علىٰ ذهنـه تفـاصيل يشعر بالـدليـل انها زائدة تظهر القاص غير متحكم فنياً ، لقد ترك القاص شخصيته المهمة الثانية ـ الدكتور جورج ـ احياناً يتحدث على نحو غير محكم ، وقـد وضـح هذا خصـوصـاً في بعض قصتـه (الدكتور) لكيفية اصابة ابهامه خلال السيل الجارف ، فسرد ـ الدكتور جورج ـ لكـل شيء يجعلنـا نتساءل عن دور القاص كفنان ينتخب ويدقق في المـادة الخـام الموجودة في الواقع الموضوعي الخاضع لاعادة التمثيل ، فبينـمـا ـ الـدكتـور جورج ـ أراد اخبارنا بكيفية اصابة ابهامه ، فاذا هو راح يذكـر كل شيء ، ان ظروف اصـابتـه الحقيقيـة لا ترتبـط أبـداً بظـروف السيـل الجـارف ، ونحن لا نشك ان القاص أمل ان تغطي تفاصيل قصة السيل الاخاذة في ذاتها علىٰ اسقاطها الزائد في مجرىٰ تطـور احـداث القصـة الرئيسية ، وعلىٰ هذا نعتقد ان القاص افتتن بهذا الحـدث ، وقـد أدىٰ توظيفـه له الى ان القاريء افتقد في إطاره عدم اهتـمام القـاص بمصـير الجـريحـين فيـه ، لم يهتم القاص بهذه النـاحيـة لان ذهنـه إنشغل اكثر بحدث السيل بالذات وأثره علىٰ ـ الـدكتـور جورج ـ راويته ، فلم يبد اهتماماً بمصير ـ الدكتور فرات ـ ذي الدور المهم في هذا الحدث ، يظهر ـ الدكتور جورج ـ هنا لاول مرة مهتماً بنفسـه فقـط وهـذا خلل اخر ضد تخطيط القاص لايجابية شخصية ـ الدكتور جورج ـ الذي كان دائم الاهتمام بالاخرين اكثر من اهتمامه بنفسه .

ويمكن القـول ان توظيف حدث السيـل الـزائد علىٰ نحوما شكله القـاص عادل عبـدالجبـار يشبـه توظيف القاص لقصة حب ـ مزهر العلوان ـ لـ ـ بدور ـ بنت التـاجـر التي راينـا في مقـالنا السابق انها لم تكن رافـدة لتـوجهـات شخصيـة ـ مزهـر العلوان ـ في قصـة عادل عبدالجبار الموسومة بـ ـ بعد هذا الزمن ـ [٥]

ثمة خلل آخر يمكن ان نصفه بانه لدىٰ عادل عبدالجبار ـ عدم وضوح رؤيته الطبقية ـ عندما يطرح قضايا طبقية، تبقىٰ العتمة مهيمنة علىٰ رؤيته الفلسفية في هذا المجال، وهذا بالطبع يجعل الناقد حائراً، فلا يجد اكثر من تأشير هذه الناحية في ادبه، ففي قصتنا هذه ـ قراءات في يوميات مقاتل ـ نجده يقرن وعلىٰ نحو ضمني معتم بطولة راوي القصة ـ منتصر ـ ضد العدو الايراني ببطولته خلال التذكر لـ ـ العساف ـ ضد النهاب ـ حسين العلي ـ والمغزى واضح اذا ما علمنا ان الايرانيين نهابون هم ايضاً، فهم يريدون من احتلال العراق نهبه، فالمقارنة في عقل الراوي اذن واعية ومقصودة وهي تنص علىٰ عدم التمييز بين العدو الوطني والاجنبي لدىٰ الادانة، وكان هذا لا يثير النقد في شيء لولا تكرار سابق لـ هذه الرؤية علىٰ نحو آخر في ـ عينا زرقاء اليمامة ـ عندما لم يفرق الضائع في البحر ـ محسن ـ بين من يجب ان يكون المنقذ له ولرفاقه[6] ولولا ان القاص قد عتم حقيقة العلاقة وتدهورها بين ـ مزهر العلوان ـ و ـ بدور ـ بنت التاجر في قصة ـ بعد هذا الزمن ـ وقد اشرنا لهذه القضية في مقالنا السابق ـ التجوال ـ[7] حيث رأينا ان القاص لم يشأ أو يعمد الى ادانة قيم اسرة التاجر التي هي سر عدم اتحاد ـ مزهر العلوان ـ الفقير الطبقة و ـ بدور ـ بنت التاجر كما سبق ان خمنا، بمعنىٰ ان القاص عادل عبدالجبار يفتقد الى الوضوح في طرح رؤية طبقية احياناً، أو رؤية منطقية لاتجاه ارادة ابطاله الطبيعية موقعاً خلال هذا الناقد له في حيرة تجعله موزعاً، وغير قادر علىٰ جلاء مايريده كما رأينا في اطار الرؤية الطبقية وفلسفتها في ذهن القاص مما يعتبر توجهاً أدبياً ونقدياً مهماً له علاقة بدراسة ـ ادب الحرب ـ قيمياً، وادب القاص نفسه.

وكان هناك ثمة خلل ندعوه بـ ـ الافتتان ـ الذي يقود القاص عادة الى توظيفات ضد مبدأ الانتخاب الفني الخلاق من اطار سعة التجربة الخاصه، فالراوي في ـ قراءات في يوميات مقاتل ـ يفرد لـ ـ عجيل ـ مكانة كبيرة في ذهنه خلافاً لرفضه عالمه، ص ١٢٨ ـ ١٣١، ونعتقد نحن ان السبب يعود الى ان الراوي لم يتخلص في اعماقه من تأثير شخصية ـ عجيل ـ وانجذابه لعالمه علىٰ نحو يجعل نقد الراوي المضاد لـ ـ عجيل ـ مبنياً حقاً علىٰ اساس موقف مبدئي عميق (الوضوح مرة اخرى) فالذي نراه هو ان الراوي مفتون بـ ـ عجيل ـ الامر الذي يحسه القارىء بوضوح وعلىٰ نحو يخلخل نوعما توجهات شخصية الراوي ضده ويخلخل ما يسعىٰ لبنائه وتصديره من مغزىٰ قوي الى ذهن القارىء.

هذا الافتتان كان واضحاً ايضاً في قصة ـ عينا زرقاء اليمامة ـ سواء علىٰ صعيد الرؤيا الخارقة أو علىٰ صعيد تذكر بطل القصة لبطولات رجال المحلات الشعبية ببغداد القديمة[8] فعلىٰ صعيد الرؤيا الخارقة نجد عادل عبدالجبار بعد ان احتكرها لبطل قصته ـ رعد ـ على نحو متواصل يسقطها فجأة علىٰ حبيبة البطل ـ ميسلون ـ (القصه ص ٢٠٦)، اما علىٰ صعيد الافتتان ببطولات رجال المحلات الشعبية فنجده يشكلها علىٰ نحو ابراز بطولات كرخية (القصة ص ٢١٣) ظلت تفتقر للمبرر والاقناع.

ولايمكن تجاهل هذا الخلل في بعض قصة ـ بعد هذا الزمن ـ وعلىٰ صعيد التذكرات ايضاً للمحلات الشعبية البغدادية القديمة (الصدرية)[9]

ويلاحظ في قصة ـ قراءات في يوميات مقاتل ـ تدخل القاص عادل عبدالجبار اكثر مما يجب احياناً في مجرىٰ سرد حدثها، ففي ص ١٣٣ عند اعتراض احدىٰ فتيات ـ عجيل ـ (الفتاة العذبة) علىٰ فكرة ان بعض العاشقات لسن بالجمال الذي يتصوره الراوي الذي يعرض نظريته الجمالية الخاصة والتي مؤداها ان الجمال روحي جسدي، فنحن نعد هذا تدخلاً يخالف مغزىٰ القصة المقصود والمحدد والذي هو اقناع هؤلاء الفتيات والشبان بجمال الوطن بالذات.

ولم يحسن القاص عادل عبدالجبار بناء صورة لنمط حياة جماعة ـ عجيل ـ في النادي (الشبان والشابات) اذ لم يعرض لهؤلاء الاعلىٰ نحو هامشي، ونستطيع ان نتاكد من هذا المنهج القصصي الهامشي فيما رايناه من اهتمام احادي للراوي بالفتاة العذبة، لقد قصر القاص التعرضات للراوي عليها، هي فقط كانت تدخل بجدل معه باستثناء ملاحظة واحدة ابداها شاب يجلس جوار الراوي، ونحن نعتبر هذا خللاً بنائياً لا مبرر له طالما ان القاص طرح شكلاً قصصياً طويلاً كان يجب معه عدم تهميش حياة هذه الجماعة المهمة في احداث القصة.

ونجد الخلل البنائي ايضاً في قصة الرحلة المتخيلة الى تاهيتي، ففي ص ١٣٧ تبدأ العتمة واضحة زمكانياً، والقاري معها يحار هل الراوي مستمر في تذكره لهذه القصة، أم هو شرع في ابداء مشاعره حول نمط حياة الجماعة المرفوض من قبله انطلاقاً من واقع راهن في الجبهة.

يصب القاص عادل عبدالجبار قصة ـ قراءات في يوميات مقاتل ـ الجيدة في بنية لفظية متمكنة نلاحظها عنده في جملة قصصه، فهي قوية على كل المستويات سرداً وتصويراً، وباصوات متعددة، لغة ثرية بالوان التآليف، فيها القليل من مفردات الاعلام، ونستطيع القول ان جملة تشبيهاته مؤثرة.

وفي لغة القصة تأثر واضح بالبيئة الشعبية، وعلىٰ نحو سليم يؤثر بالقراء العراقيين.

وفيما يخص هذه القصة نقول أخيراً ان عادل عبدالجبار يبدو فيها

وعلىٰ نحو مارايناه في قصتيه السابقتين يميل الى الماضي ميلاً حنينياً صادقاً، ولقد بدا ذا سعة مدهشة في توظيف الشخصيات العراقية، اكثـر منهـا في قصتـه - بعد هذا الزمن - ذات السعة القومية والقاص عادل عبـدالجبـار كما نرىٰ يقيم تقنيـة بنـائـه القصصي علىٰ اساس وعي سابق، وهـو لاشـك يميـل ويفضـل اجـراء مداخلة بارعـة لقصص متعـددة في شكـل قصصي رئيسي واحـد، الا انـه احيـاناً يفتقـر للبراعـة الكاملة لمثل هذه المداخلة الصعبة عادة وهذا مارأيناه في قصتيه السابقتين ايضاً.

واذا ما تنـاولنـا قصص عادل عبـدالجبـار الثـلاثـة ككل في محاولة دراسيـة مقـارنـة لوجدنا ان رؤ يته للحرب قد تغيرت من مجرد تخيل يؤدي الى ايهـام بقـوة خارقـة في - عينـا زرقـاء اليـمامة - الى واقعية صريحة وضرورية لقصص الحرب تحاول ان تطرح نفسها علىٰ نحو فني، والحقيقـة، فان هذا التخيـل والايهـام بتـوفر البطل القصصي علىٰ قوة خارقـة كان كما يبـدو لنـا مطبـاً لا مفر منـه بالنسبة لبعض القصاصين الذين فوجئوا بسعة الحرب العراقية الايرانية فلما تعاملوا مع احـداثهـا وكـانـوا يفتقـدون الى الخبرة بها خبرة واسعة كسعتها انشأوا يجربون، فكان هذا التخيل والايهام معبراً عن حقيقة نقص خبرة بواقـع الحـرب [10] ولكن ما ان استمـرت الحـرب، وتـوالت التجربة نجد القاص عادل عبدالجبار يتحول منذ قصته الثانية - بعد هذا الـزمن - الى واقـع الحـرب وابطـالهـا انفسهم كما هم في الواقع المـوضوعي، وسنرىٰ هذا ايضاً لدىٰ باسم عبدالحميد حمودي الذي اعجـزتـه الاحـاطـة بخبرة واسعة أولية بواقع الحرب، واضطرته ان يقـدم بطله في قصـة - البراري الاخرىٰ - مجرد ضيف علىٰ المقاتلين العـراقيـين، ولكن ما ان مضت الحرب في تزويـدهـا المتـواصل له بتجربة واسعة نجده يرفدنا بقصة جيدة هي - مكان لكل الشباب - حيث يستـريـح من عبء البطـل الضيف بطـرحـه البطـل المشارك والاصيل في الحرب - المعركة (قائد مجموعة)

وقـد اختلفت قصتـا عادل عبدالجبار الاخيرتان عنها في - عينا زرقـاء اليـمامـة - علىٰ صعيـد الاتيان بحدث كامل شكلاً ومضموناً ليس فيـه تقليـد لا شكال اخرىٰ نتيجة مفاجأة حدث الحرب الهائل ازاء نقص التجربة والخبرة فيها، فبينما تسند رواية - الشيخ والبحر - ارنست همنغـواي قصـة الضيـاع في البحـر في الـزرقـاء - نجـد هذا الاسنـاد غير موجـود في القصتـين الاخـريـين كما قلنـا[*] الا ان كل قصص عادل عبـدالجبـار الثـلاثـة تنشد ميدانياً الى ساحة الالتحام عبر جدل واسع مع ميادين قصة الحرب المكانية الاخرىٰ.

وعلىٰ صعيد الزيادات بسبب الافتتان غير الفني بتفاصيل حرفية نجد ان عادل عبدالجبار في الحقيقة يبدو اكثر تشدداً في التخلص من هذه الآفة في قصـة - القـراءات - اي انـه حقق علىٰ هذا الصعيـد تطوراً ايجابياً واضحاً.

وعلىٰ صعيـد اللغـة، فان عادل عبـدالجبـار متمكن جداً في كل توجهـاتهـا عدا لغـة الحوار التي بدت مضطربة في - الزرقاء - و- بعد هذا الزمن - الا انه كما يبدو هذا واضحاً يتخلص من هذا الخلل في قصة - القراءات - التي امتازت بالثراء والغنىٰ (فقد اغناها بالتشبيه).

وهذا هو ما نراه في اللغة على صعيد تأثيره بمفردات اعلامية لا تثـري النص الادبي حيث نجـده في - القراءات اكثر تملصاً من هذه المفردات علىٰ نحو كامل تقريباً.

قوة الزمن (محمود جنداري الماضي ينبثق مدوياً في حالة الحرب):

ان مشكلة الزمن مع الانسان قديمة قدم ظهور الوعي الدماغي المتطـور لديـه، فهـو في حوار دائم معـه مضن ومخيف بل ورهيب في حالات كثيرة، فالانسان يستطيع المناورة النسبية مع كل اعدائه في العالم الموضوعي الا مع الزمن هذا العدو الرهيب الزائع الذي يتقدم ابداً الى امام مهدداً الوجود الذاتي للانسان، لذلك نجد موضوعة الـزمن مشـتركـة ومهمـة جداً في النظريات الفلسفية، ان الزمن هو القيمة الوحيدة التي لا يرثها الانسان عن اسلافه، فاذا كان الانسان في الاحوال الطبيعية جداً يجد نفسه في مواجهة متواصلة لموضوعة الزمن[*] فكيف به في الاحوال غير الطبيعية كالحرب التي هي حدث هائـل التجلي والنتـائـج المتجـادلـة مع الـوجود الانساني كمصير، فالحـرب تثـير - مهـما كانت هويتهـا وطبيعتهـا في عقـل الانسـان، وخاصة المقاتل - مشكلة الزمن وعلىٰ نحو متطرف في قوته ودويه لان الحرب في حقيقتهـا تهدد مبـاشـرة الـوجـود الذاتي للانسان تهديداً جذريـاً أو نسبيـاً، ولكن التهـديـد الجذري أي الانهاء التام للوجود الخاص هو الذي يحضر ويؤ رق العقل الانساني لذلك نجد الانسان في حالة الحرب يدخل في جدل مركب مع الزمن قد يثمر لدىٰ اديب متمكن تجارب ادبيـة مركبـة، أو تحليلية، فمن الطبيعي والحال هذه ان يتنبـه بعض قصـاصي ادب الحرب الى موضوعة الزمن ليوظفوها علىٰ نحـو اسـاسي في اعمالهم القصصيـة، ان أي قاص في ادب الحـرب قد يستحضـر عن طريق التـذكـرات الـزمن ولكن بعض القصـاصـين يجعلونه ركيزتهم الاساسية كما قلنا، فبينما يهتم القاص محمـود جنـداري بمـوضوع الشهيد في الحرب فاننا نجده يؤطر هذا المـوضـوع بسعة الزمن كقيمة فعالة تترتب علىٰ فعاليتها نتائج مهمة

تتجادل مع مصائر الوجود الانساني ومع الشهادة كاحتمال عظيم، ولا شك ان موضوع الشهيد ذو سعة غير محددة يستطيع ان يخرج منه اديب متمكن برؤية عميقة تؤثر في القارىء.

ان قصة - حالة حرب - المبنية على نحو عضوي تتوج ثلاثين عاماً من عزلة بطلها - ابراهيم الاشتر - بشهادة ابنه المقاتل - سعدون - يسبقها لقاؤه المؤثر بمطلقته ام الشهيد، في زمكان ضائع يستطيع محمود جنداري عبر الاحاطة العريضة والعميقة به من ان يشد قارئه عاطفياً على نحو لا نخال معه ان يتملص القارىء من سيطرة قصصية تكاد تكون شديدة، خاصة عند عرض مشهد اللقاء بين - ابراهيم الاشتر - و- ام سعدون - الى عرفانه بان وحيدهما - سعدون - قد استشهد. على لسان الراوي - ابراهيم الاشتر - مبتور القدم نتلقى سرداً تحليلياً للحدث الذي يستغرق اربع ساعات أو اكثر بقليل، الا اننا معه ننتقل بدءاً عبر التذكر الى الماضي.

: (منذ اكثر من ثلاثين عاماً وانا. . .) ص ٣٠٩، هذا الماضي يستمر حدثياً الى الان الراهن في حدود مكان الراوي الضيقة (مخبز- بيت)، وفي الواقع الراهن وبسبب غلق المخبز الطارىء يضطر الراوي - ابراهيم الاشتر - ذلك المساء الى رحلته في ازقة الضاحية لاول مرة منذ فارقها قبل ثلاثين عاماً حيث تبدأ الذاكرة في بنيان عالم الزمن الغابر من جديد في ذهن الراوي ولكن عبر متغيرات المكان (منذ الخمسينات مروراً بـ١٩٥٨، ١٩٦٨، ١٩٨٠ الحرب) وما افرزته هذه السنون، وخاصة الحرب العراقية الايرانية على صعيد الشارع والناس، وكان المذياع يقدم معلومات عن معركة تدور في مكان يتواجد به - سعدون - ابن - ابراهيم الاشتر - الذي يكون قد اوصاه بالبحث عن امه لابلاغها تحياته، ومع تطور هذه الرحلة باتجاه مخبز آخر تتكشف علاقات - ابراهيم الاشتر - المجهولة، فمروره قرب دكان - ممدوح ياسر - الفلسطيني يؤدي الى اكتشافنا ان - ممدوح - هذا صديق لنضال - ابراهيم الاشتر - وقد تفارقا في زمن طلاقه من - أم سعدون - حيث اقترنت هي بـ- ممدوح - واقترن هو بامرأة ما، وراح - ممدوح - يحمل - سعدون - الصغير من ابيه الى امه التي تزوجها، وعندما يكبر - سعدون - يشرع هو في القيام بهذا الطقس بصمت دون ان يتدخل أبوه العارف بهذه الزيارات، وفي مساء البحث عن الخبز، مساء شهادة - سعدون - يسمع - ابراهيم الاشتر - صوت - ام سعدون - العميق والمؤثر والمستحيل يسائله هل نسي ام ولده العزيز؟

وتحدث المواجهة المؤثرة التي يحاول - ابراهيم الاشتر - انهاءها نظراً لما أثارته فيه من شجون ناخ عليها الزمن بكلكله، الا ان - أم سعدون - تمسك بتلابيبه وتذكره بـ- سعدون - ابنهما المقاتل وترجوه بعث رسالتها اليه بعد ان تدله على المخبز الذي لم يره وهو يتقلب في ماضي علاقته بها، وفراقه عنها فتكون بذلك معبراً الى العطاء (الخبز) ويستمر حدث القصة بعد ذلك الى عودة - ابراهيم الاشتر - الى البيت المعتم حيث يلتقي بحشد الشهيد - سعدون - ملفوفاً بعلم العراق، فلا يجد غير ان يضع رسالة امه لدى راسه، ويجلس صامتاً حزيناً ووحيداً (من غير ام سعدون) معبراً بذلك عن اقصى درجات الالم الانساني.

ان قصة - حالة حرب - اعمق مما تبدو، وليس مبالغة وصفها بانها انجاز متميز للقاص محمود جنداري الذي أراد أيضاً بناء الشهادة كنتيجة محتملة لطريق طويلة من البطولة، فـ- سعدون - استشهد لانه ابن - ابراهيم الاشتر - الفدائي المناضل القديم، وعندما انفصلت امه عن ابيه، فقد تزوجت صديق الاب، وهو- ممدوح ياسر - الفدائي الفلسطيني المناضل هو الاخر، ورفيق نضال الاب الذي يشهد له بهذا، وان راوي القصة - ابراهيم الاشتر - ابو سعدون - يؤكد باستمرار الطابع البطولي بمغزاه القيمي للعلاقة الرابطة اياه بأم سعدون واسرتها، فهي الاخرى من بيت لديه قيم انسانية كان لها دوي وشأن عند انفصاله عنها، وهذا يعني ان.. سعدون - قد تلقى هذه القيم البطولية من امه قبل وبعد انفصالها عن ابيه، وفي الجملة فأن سعدون نشأ رجلاً غير معقد، رجلاً ملتزماً بالقيم العظيمة واهمها احتمال استشهاده، ويسند هذا ان انفصال والدي - سعدون - لم يؤثر به سلبياً فقد اكتشف شكله الخاص بالتواصل معهما معاً وهما منفصلان دون ان يلقى ايما رفض أو مقاومة، اذن فالمغزى واضح، وهو ان بطولة - سعدون - التي أدت الى إستشهاده ليست بنت الساعة، وانما هي مستمدة من اصول وتقاليد ثم ألت الى بنية ذات اصول وتقاليد هي - الجيش العراقي - فكانت شهادة البطولة فيه متكاملة تماماً

وعلى هذا النحو يمكن فهم قصة محمود جنداري، انها قصة الشهيد بطلاً، ولكن في زمن مفقود بالنسبة لاهم شخصيتين في القصة (ابو وام سعدون) إذ هما شخصيتان محطومتان بعزلتهما الفاصلة في الحقيقة، عاجزتان بالتالي عن اتيان اعظم القيم - وراثة الشهادة - وقد تجسمت مأساة هاتين الشخصيتين عند شهادة -

سعدون ـ وعلىٰ نحو شامل وفاضح، لقد استشهد سعدون ـ وهما منفصلان وعليه فان ارث الشهادة العظيمة يجب ان ينقسم بينهما، ولكن هذه القسمة لن تكون طبيعية، انها بالاحرى سيقتسمان هذا الارث قسمة ممزقة شبيهة بتمزقهما الذي تأكد شكله لحظة معرفة ـ ابراهيم الاشتر ـ ان الشهيد هو ابنه ـ سعدون ـ حيث لم يجد اكثر من ان يجلس حزيناً متوحداً قرب جثمانه، ومن دون انظام ـ ام سعدون ـ الى هذا الحفل الحزين، وهي ليست بعيدة، اذ هي في المدينة نفسها، كانت ـ ام سعدون ـ ستشارك اباه مفردات التمعن بروعة قيمة الشهادة، بمنظر ـ سعدون ـ ملفوفاً بعلم العراق، كانت علىٰ الاقل ستصرف عن ـ ابراهيم الاشتر ـ حزنه الصامت، ان الرسالة التي اعطتها ـ ام سعدون ـ له ليرسلها الى ـ سعدون ـ لم تكن معادلاً اصيلاً لحضورها لذلك لم يجد ـ الاشتر ـ غير ان يضعها تحت راس المرسل اليه، تحت راس ـ سعدون ـ

ان عجز والدي ـ سعدون ـ عن استلام ارث الشهادة علىٰ نحو يتجادل مع عظمتها القيمية يفسح الطريق امام الاحتمال الوحيد الباقي وهو ان يستلم هذا الارث العظيم صاحب الحق الطبيعي والمنطقي في وراثة قيمة الشهادة شهادة ـ سعدون ـ انه ـ العراق ـ الذي إحتظنه بعلمه كفناً مقدساً، ورمزاً ألقاً لقيم الشرف والوطنية الاصيلة التي تستحقها بطولة ـ سعدون ـ والتي رعاها في حياته وشهادته واورثها للعراق، للجيش العراقي، ولشعب العراق، وبذلك ترفد هذه القصة مغزىٰ قصة الحرب اذ لا يؤدي بناء حدثها علىٰ نحو ما فسرنا مضمونه، واستناداته التقنية واهمها الزمن وفعله الا الى اعظام قيمة الشهادة وتأصيل اساسها العميق في بنية اكبر من بنية اسرة الشهيد المفككة، ونقصد بها بنية الجيش العراقي والشعب العراقي، العراق.

كان والدا ـ سعدون ـ يمضيان زمنهما المفقود بصمت ورتابة، فلم يكونا والحال هذه بقادرين علىٰ استحضار فداحة ماسبباه لا بنهما ـ سعدون ـ علىٰ صعيد تهديد قيم الالتزام التي يتغذاها الانسان اساساً في اسرته والتي اكتشفها ـ سعدون ـ من ناحيته في بنية الجيش العراقي مكاناً اميناً وبديلاً عن الاسرة لهذه القيم، وكان من الطبيعي ان يرد ـ سعدون ـ علىٰ ماتاه والداه من خلخلة قيم الالتزام الاسري من دون رادع اجتماعي رداً مدوياً فاضحاً لهذه الخلخلة والتجاوز، وقد رد سعدون بـ ـ الشهادة ـ الامر الذي اعجزهما عن استيعاب شرفها العظيم والذي ما كانا قادرين علىٰ استلامه الا اذا كانا متوحدين اسرياً، وعلىٰ هذا فان القاص محمود جنداري يكون قد استثمر قيمة الشهادة علىٰ نحو متميز هنا ايضاً وعلىٰ نحو يثير الدهشة بعمق ما يرفد عبره مغزىٰ ادب الحرب وذلك بترجيح كفة فعالية قيمة الشهادة باعتبارها قيمة فاضحة للاالتزام بالقيم الانسانية الحميمية، قيم المقاتلين العراقيين وهم يدافعون عن العراق، وفي الجملة فان الحرب افرزت قيماً سامية لم يعهدها الناس الذين صاروا عنوة امام اختبار امكانية الخوض في يم الحرب لاتيان هذه القيم العظيمة.

من ناحية اخرىٰ ولاجل سبر اغوار نص ـ حالة حرب ـ اكثر فاننا لا نستبعد ان القاص محمود جنداري كان مشغولاً الى جانب الشهادة العظيمة كهم رئيسي اغناه في هذه القصة في اطار فعل الزمن وتأثيره في مصائر الناس القريبين من الشهادة، كان مشغولاً بهم انساني اخر هو اضاءة مأساة الوجود الانساني الخاص بوالدي ـ سعدون ـ فما نراه انهما لم يكونا عاجزين عن تسلم ارث الشهادة فحسب بسبب واقع انفصالهما وواقع تكريس الزمن لهذا الانفصال بل صارا أزاء حالة تهديد حقيقي خطير سببتها شهادة ـ سعدون ـ لقد جهد محود جنداري في تجسيم معاناة ـ ابراهيم الاشتر ـ في عالمه الفقير الضيق الذي تلا عالم البطولة والتحدي علىٰ نحو تتكبر مع هذا الجهد مأساة الشهادة اذ تصير قدراً محطماً تمام التحطيم لاخر اشكال علاقة الوالدين، فعندما التقىٰ ـ ابراهيم الاشتر ـ بـ ـ ام سعدون ـ بعد ثلاثين عاماً من العزلة والحنين ضمناً لزمن مفقود كان هناك ثمة امل يجمعهما ركيزته وجود ـ سعدون ـ الحي المتنامي شعلة موقدة لهذا الامل، واملاً في ذاته قد يثمر في اي لحظة فيجمع من جديد وعلىٰ نحو ما والديه اي بعديه المشتتين في ظل واقع ممكن لا سيما وان اشكال الجمع في الوجود الانساني لا حصر لها، اذن فالعلاقة بين والدي ـ سعدون ـ في ذاتها لم تنته كلياً رغم العزلة الزمنية والمكانية الهائلة والمدمرة، يؤ يدنا في هذا ان ـ سعدون ـ كتب في الجبهة لابيه يحثه ويحرضه علىٰ الاتصال بامه وابلاغها تحياته (وقد راينا الشد الحميمي بينهما عندما التقيا خلال بحث ـ ابراهيم الاشتر ـ عن الخبز حيث هنا ايضاً نجد انها هي دلته عليه، صارت معبره للعطاء، صارت الوجود المكمل له)

في هذا الوجود الحي من امل اللقاء ولم الشمل من جديد تأتي شهادة ـ سعدون ـ فتكون سيفاً ذا حدين، ففي حين هي مفخرة وارث عظيم عجز الوالدان عن استلامه بصورة مشرفة ترتفع لمستوىٰ شرف الشهادة وعظمتها، هي في نفس الحين ايذان بتحطم وجود انساني كان يتشبث بخيط امل رقيق لكنه موجود لم ينقطع، ويمكن ان يقوى (سعدون).

علىٰ هذا فاننا لانستبعد ان محمود جنداري أراد تجسيم مأساة اخرى هي مأساة الانسان في الوجود العاري حينئذ من الهدف والرحمة، وجود انساني مهدد في أي لحظة بالتحطم، بالزوال المؤلم.

ومما نأخذه على هذه القصة ان علاقة الراوي بـ ـ ممدوح الفلسطيني ـ وهي علاقة رئيسية ومهمة في بناء ناجح لمغزى ما توصلنا اليه على صعيد رفد مغزى انطواء الشهادة على بطولة واسعة، نجدها علاقة مخلخلة احياناً عبر ما اندفع اليه القاص في اطارها الى ما يثير شبهات القارىء حول صدق الراوي في اصول مشاعره تجاه ـ ممدوح الفلسطيني ـ فبينما قلنا ـ وهذا ما يظهر ـ ان علاقة الراوي بـ ممدوح الفلسطيني ـ هي علاقة بطولية بما تنطوي عليه من قيم يشم القارىء من ناحية اخرى فيها رائحة كراهية سرية مبطنة بينهما تتضاد مع مغزى البطولة، وهي كراهية لها ما يمكن ان يبررها في النفس الانسانية، فـ ـ أم سعدون ـ تزوجت ـ ممدوح الفلسطيني ـ حيث انفرطت علاقة هذا الاخير بالزوج السابق ـ ابراهيم الاشتر ـ منذ ذلك الوقت، ومع هذه الحال يجد القارىء نفسه مجبراً على تصور ان هذا الانفراط كان نتيجة لسبب، ومن ناحية اخرى يشعر القارىء من خلال بعض عرض الراوي الطويل لشخصية ـ ممدوح الفلسطيني ـ انه يعرض به (يذمه):

١ ـ عند لقاء الراوي بـ ـ ام سعدون ـ نجد انها تصور مشتاقة على نحو غامض لزمنها مع الراوي: (زمن غابر ماتزال ـ ام سعدون ـ مشدودة اليه بقوة غريبة: سعدون هو ولدها البكر وفي هذا وجع خاص) ص ٣١٧، : (وجد كل منا طريقاً خاصة به مفتوحة تماماً الى عالم لا يمت بصلة الى الاخر). فبما ان ـ ام سعدون ـ تزوجت ـ ممدوح الفلسطيني ـ فان الصلة يجب ان تكون مقرة وموجودة في ذهن الراوي الصديق الحميم لـ ـ ممدوح ـ انسانياً ونضالياً، فلماذا ينفيها؟

وفي ص ٣١٧ يورد الراوي معادلة ضم ـ ام سعدون ـ لـ ـ ممدوح الفلسطيني ـ مقابل ضمه هو لابنه ـ سعدون ـ على نحو ينطوي على تعريض بها وبـ ـ ممدوح ـ لان ضمه هو اعظم انسانياً من ضمها هي، في حين يتجه التعريض ضد ـ ممدوح ـ اكثر في المطاف الاخير.

٢ ـ لقد انقطع الصديقان ـ ممدوح وابراهيم ـ وهما كما تصور القصة صديقان كان يجب الا ينقطعا، ص ٣١٨، انقطعا لمجرد صيرورة ـ سعدون ـ شاباً يستطيع زيارة امه دون منساعدة ـ ممدوح ـ الذي كان يحمله على كتفيه لاخذه لأمه، هذا يعني ان علاقتهما تحطمت بمجرد زواج ـ ممدوح ـ من ـ ام سعدون ـ لاسيما وان اية دلائل لم تتوفر في القصة على بقاء العلاقات مزدهرة فعلاً بين ـ ممدوح ـ و ـ الاشتر ـ في هذه الفترة.

٣ ـ الراوي يذكر ان ـ سعدون ـ لم يحدثه عن امه ابداً، ولا عن ـ ممدوح ـ خلال زياراته لهما، وهذا ينطوي على شبهة ان ـ سعدون ـ كان يعلم ان اباه صار يكره ذكرهما متحدين بالزواج.

٤ ـ ان ـ ممدوح ـ ردد دائماً ان ـ ابراهيم الاشتر ـ سيموت بين نهدي امرأة، يقصد انه انفصل عن ـ ام سعدون ـ بسبب طيشه وغرامه بالنساء، بينما الراوي (ابراهيم الاشتر) يرد على هذا بقوله: (لكن هذا لم يحدث، كان صوت ـ ام سعدون ـ خاصاً عميق النبرات متوثباً انا اعرفه وحدي) وهذا يعني ان ـ الاشتر ـ يكذب ـ ممدوح ـ وانه كان وما زال يحب ـ ام سعدون ـ بل انه هو الوحيد الذي يفهمها، وان ـ ممدوح ـ قد ساهم على نحو ما في طلاقها عبر دور مشبوه.

هذه انواع من الخلل المضعفة لمغزى بطولة ـ ممدوح ـ الضرورية لاسناد بطولة ـ سعدون ـ التي تطورت الى شهادة عظيمة، ومن الناحية الفنية تجيز لنا هذه العيوب ان نتوقع انها تسللت الى نص محمود جنداري بسبب اهتمامه الزائد بالبناء الرئيسي لحدث قصته على النحو الذي نجح فيه نجاحاً باهراً كما بينا.

وطريقة تنفيذ محمود جنداري لقصته مدهشة اذ يظل معها القارىء دائماً امام اكتشاف عنصر جديد، لماذا العزلة؟ من هو ممدوح الفلسطيني؟ تكشف هوية ـ سعدون ـ تدريجياً، ظهور ام سعدون أولاً كأمرأة غامضة ثم تكشف هويتها ودورها وعلاقتها بالراوي، واخيراً استشهاد ـ سعدون ـ كتتويج للقصة البطولية لجيلين كاملين.

والقصة تبدأ بالواقع الراهن ثم يبدأ التذكر ومنه الى الواقع الراهن وهلمجرا، ولا شك ان قدرة القاص محمود جنداري الشاملة في رؤية الواقع المصور قصصياً قد شدت القارىء واثرت به، فمما تميزت به هذه الرؤية قدرتها النسبية على استحضار المتغير زمنياً من معالم المدينة زمن الحرب حيث عمد القاص الى التمهيد لبطولة ـ سعدون ـ الشهيد برؤية راوي القصة اهم علامات الحرب في المدينة، صور العسكري الصارم الملامح وغيرها من اللوازم المباشرة والموحية ص ٣١٣. اما اللغة فقد كانت متمكنة في ايفاء الدلالات للمعاني القصصية لكنها مثلاً لم تتغذ بالتشبيهات.

تجربة البطولة (وارد بدر السالم في ـ القمر والساقية):

يهتم وارد بدر السالم في قصته ـ القمر والساقية ـ بالعلاقات الانسانية الضرورية والاصيلة في قصص حرب الدفاع عن العراق لان طابع الدفاع الذي هيمن بسبب واقعيته الموضوعية على عقول المقاتلين العراقيين يؤدي الى قيام هذه العلاقات الانسانية العميقة والحميمة بينهم، وليس تميز وارد بدر السالم انه رآى هذه العلاقات ـ فقد رآها قصاصون غيره ـ تميزه يكمن في انه اعتمدها اساساً في ـ قمره ـ لاناس يوشكون على الصولة ضد اناس مكلفين بالعدوان على العراق، ومن الطبيعي ان اناس بدر وارد السالم الذين تكشفوا عن وحدة متماسكة في الميدان تكشفوا ايضاً عن تعلق كبير بالطبيعة ـ

الارض، وتقوم هذه القصة التي يتسيد فيها الحدث والشخصية على تقنية السرد التحليلي بلسان الراوي يتخللها حوار مناسب ومتحكم فيه، فيما كانت الحبكة عضوية حيث الراوي يصف انطلاقاً من واقعه الراهن في ساحة المعركة عملية هجوم واستيلاء سبقهما تسلل بطيء في الليل عبر الارض الحرام باتجاه قناصة ايرانيين كامنين في عجلة معطوبة.

ويكمن نجاح قصة وارد بدر السالم هذه في موازنتها الزمنية والمكانية التي تظهر في التكثيف الفني لتذكرات الراوي وهويقود جماعته باتجاه الهدف حيث يشعر القارىء ان القاص يقدم اعادة خلق قوية لواقع ممكن، وقد حدث فعلاً. ويبدأ القاص سرد قصته بعد بدء عملية التسلل الفعلي في الواقع بكثير، انه يبدأها من لحظة بدء رؤية الشجيرات المغمورة في مياه الساقية، والتي ثبتها الآمر باعتبار تجاوزها الناجح يعني اتماماً لنصف المهمة، ويعتبر هذا نوعاً من الانتخاب الفني على صعيد الشكل وقد ساعد وارد بدر السالم في التخلص الفني من زيادة كانت ستعد حشواً مثقلاً على الشكل لو انه بدأ سرد الحدث من لحظة التحرك من مكان الخطوط القتالية في حين نجده يعمد الى بعض اوليات هذا الحدث عن طريق التذكر الكثيف عبر ذهن الراوي. وقد وفر هذا له فرصة استشراف مضاف لحركة ذهن البطل راوي القصة وهو امر ضروري في مثل الظروف الزمكانية القصصية للحدث المرصود، وقد تجلت وحدة مقاتلي بدر وارد السالم في التهامس الانساني التضامني بينهم في ظروف معينة من الحدث في ساحة المعركة تم هذا عن طريق - ابي مهند - وهو يهمس أو يفح في إذن الراوي الذي عن طريقه نرى حذر وقلق الآمر على مصير المقاتلين وتاكيده على اخذ الثأر لشهداء السرية من القناصة الايرانيين وهذه حال انسانية طبيعية.

ان كل هذ يؤشر لدينا صدقاً فنياً لدى هذا القاص، وقد تاكد عبر ذكر تفاصيل اخرى هي هموم مقاتلي الموضع والآمر بحيث يتلقى القارىء شبه بناء متكامل لشخصيات الأخرين الذين تداعى ذهن الراوي معهم، فوسع دائرتهم الى ساحة الوطن حيث الام والوالد والاصدقاء، وقد جاء وصف اجواء مكان القصة وصفاً ناجحاً ذا سعة تؤكد عنصر الصدق لدى القاص وعمق تمثله لتجربته، نجد ذلك في الاعتراضات الطبيعية لحركات الانسان من قبل احياء العالم الادنى، ولم يغفل القاص عن تجسيم حالة الخوف في داخل المقاتلين، وهذا انتخاب بارز وفني يحسم مسألة ضرورة توفر هذا القاص على امكانية الامساك الواسع والشامل بالتجربة الانسانية، فالخوف حالة طبيعية يمكن ان يتسلل الى روح الانسان في الخندقين المتواجهين، ويمكن ان يكلكل على المكان عبر الذهن الانساني، وتم هذا اما تصريحا أو ايحاء كما نجد ذلك ص ٣٢٣ - ٣٢٤ حيث الايحاء للخوف الانساني لدى المقاتلين الذين يقودهم الراوي، وحيث الايحاء به لدى العدو نفسه: (كانت غيوم رمادية تتهاوج فوق رؤ وسنا بطنين يذيب الاعصاب وطرطشة مياه بعيدة كأن اقداماً خائفة تخب فيها... كما لو كانت تنفلت من فم مرتعش اوحنجرة تختلج فيها آلام احتضار قريب! تطلع متشنجة من المواقع التي ينتشر فيها مقاتلو الكمين - في الارض الحرام - وتأتي ابعد من ذلك - من خلف السدة)، أوص ٣٢٥ عندما يخيل للراوي ان - ابا مهند - ربما يكون خائفاً: (هل انت خائف؟)، ان تجسيد الخوف هنا تجسيد فني رامز للتعلق بالوطن، فالنفس الانسانية، وهي تقتحم - تخاف على وجودها من الموت، لان الموت يعطل فعلها المقدس الرافد للوطن، اي انه ليس الخوف المصيري على حياة الفرد الذي لا نستبعد صورته وتلقائيته في المقاتلين العراقيين والايرانيين، وهي حال اشرناها سلفاً على انها طبيعية لدى كل الناس.

ولقد أنهى وارد بدر السالم قصته هذه - القمر والساقية - على نحو منور أتم تطورها العضوي، فكثف فيها كلية أستحضار ذهن الراوي لسعة في الوجود الانساني الخلفي والميداني في ساحة الالتحام - الوالدين والمرأة الحبيبة والاصدقاء والآمر وابي مهند رمز المقاتلين الاخرين - وقد تم هذا الاستحضار عبر اخلاص الراوي لتنفيذ العملية الاقتحامية وعبر اطلاق رصاصة الاتفاق لبدئها، وكانت لغة وارد بدر السالم تستجيب لتطلعاته في اجواء القصة حيث يشعر القارىء بتمكنها، ولا شك ان هذا التمكن فيها ربما يعود في احد اسبابه لسعة التجربة، صدقها بالتالي أو عمق تمثلها بعد توفر عنصر الصدق لديه تجاه تجربة حالة الحرب في ساحتها الحقيقية.

الحرب والزمن والولادة (محمد مزيد في بابه الاخضر):

في حروب الدفاع عن الاوطان يحتاج المقاتلون الى قيم اضافية غنية تسندهم وتدعم صمودهم، وان قيما كثيرة في هذه الحروب تجد طريقها الى عقولهم خلقاً وتشكيلاً أو استعادة، وقد راينا شكل الاستعادة كيف نفذ عبر ذهن راوي قصة محمود جنداري - حالة حرب وعلى نحو هائل حيث تمت استعادة ماض مفقود باكمله وبقيمه المتجادلة مع بعضها ومع القيم الراهنة التي فرضتها وافرزتها الحرب، ان استعادة زمن مفقود تذكراً يتم باشكال كثيرة وبمحفزات قوية كثيرة ايضاً لان الزمن المفقود هو المنسي اكثر مما يجب بفعل طول الزمن ورتابة مروره وما يفرضه من متغيرات مكانية (جنداري) أو بفعل الزمن المتراكم فحسب وفي اطار حالة الحرب دائما ووجود محفز قوي هو شخصية - ضياء - سنجد القاص محمد

مزيد يلجأ الى استعادة قيمة مهمة وضرورية لبطله ـ محمود ـ من خزين الزمن المفقود.

ان بطل قصة ـ الباب الاخضر ـ العائد من ساحة الالتحام كان يحتاج الى هذه القيمة الغنية المبررة لوجوده في خطوط المواجهة، وقد تجلت هذه الحاجة ماسة ومضنية خلال العودة الى داخل الوطن وقبل ذلك عندما كان في الخطوط ذاتها وكان ان وجدها في زمنه المفقود عندما طفت قصة حبه لـ ـ ليلى ـ بشدة الى ذاكرته ولكن على نحو تدريجي كاثفها اخيراً في ذهنه عبر التمعن بزميله المقاتل ـ ضياء ـ العائد معه بشاحنة الايفا من خطوط النار الى البصرة خلل اجواء طبيعية اهمها الظلام الدامس.

لقد جمعت الحرب وما تعنيه عملياً من دفاع عن الارض بين هذين الشابين العراقيين اللذين كانا متنافسين في الماضي حول الفوز بحب ـ ليلى ـ ثم طهرتهما من هذا التنافس علانية بتتويج ـ ضياء ـ لسعي ـ محمود ـ الانساني والفقير لقيمة انسانية تعيد اليه ارتكازه بعدما راح يغوص في زمنه المفقود ضائعاً في متاهاته الوجدانية، بتتويجه لهذا السعي التحقيقي تجاهه باخباره بعصبية ان ـ ليلى ـ صارت منذ سنين عديدة زوجته، وان له منها طفلاً، كانت هذه هي القيمة الانسانية ـ الدرس الذي استعاده وتعلمه محمود من خزين زمنه المفقود خلال سعيه تجاه ـ ضياء ـ والذي لم يكن (السعي) خالياً من العقد والشعور بافتقاد شيء ما ثمين ومهم يتعلق باكثر من مجرد حب ضائع لـ ـ ليلى ـ ضائعة [كما صورها القاص عبر ذهن ـ محمود ـ بالذات وضمن اجواء القصة]، ولقد اعادت هذه القيمة الانسانية الطبيعية والتي مغزاها ان ـ ليلى ـ لم تضع بعد ذلك التنافس المضني في الماضي المفقود بين ـ محمود ـ و ـ ضياء ـ اعادت التوازن القيمي لـ ـ محمود ـ واغنته، فـ ـ ليلى ـ ام لطفل من احدهما منافسه في الماضي ـ ضياء ـ وان على ـ محمود ـ اذن ان يتمثل بهذا الدرس القيمي وهو ما حدث فعلاً لان ـ محمود ـ عرف وعلى نحو حاسم ان ـ ضياء ـ كان لا يقل عنه تعلقاً انسانياً عميقاً بقيمة علاقته بـ ـ ليلى ـ وانه يكون في الحقيقة قد اكمل سعي ـ محمود ـ في الاصل (والمنقطع لاحقاً) تجاه ـ ليلى ـ أي أن ما بدأه ـ محمود ـ واخفق به لاسباب لم توردها القصة ونستطيع تخمين طابعها الانساني الراقي ـ قد اكمله ـ ضياء وعلى هذا فاننا أزاء بناء عميق للمغزى الانساني في القصة التي تكون حسبه قد رفدت ادب الحرب بابرازها ان المقاتلين العراقيين ينطوون في حاضرهم وماضيهم على قيم انسانية قوية واصيلة، فـ ـ ضياء ـ الذي ثبتت اصالته القيمية على هذا النحو يتلقى بعد مواجهته العصبية لـ ـ محمود ـ رداً قيمياً انسانياً ايضاً إذ ان ـ محمود ـ بسبب معرفته بحقيقة ما آلت اليه مصائر ـ ليلى ـ و ـ ضياء ـ من وحدة أثمرت وجوداً انسانياً جديداً (الطفل) يشعر على نحو عميق بانه هو طرف اساسي في هذه الصيرورة فيتنفس الصعداء، لقد جاءه انفراج يؤكد سلامة القيم، أشعره بأن هماً ثقيلاً قد انزاح عن صدره فـ ـ ليلى ـ الحبيبة والام لم تضع، وهكذا يتبلور ادراك ثنائي وعام ضمنياً ان الفضل في اقرار انسانية هذه المصائر يعود الى حالة الحرب وميدانها الجامع لضياء ومحمود تحت هدف مشترك هو الدفاع عن وطن ليلى ـ العراق.

ان قصة ـ الباب الاخضر ـ لمحمد مزيد تطرح حالة الحرب طرحاً فنياً عميقاً، والمثير للاعجاب فيها ان القارىء لا يسمع خلال سردها اي دوي للرصاص بل يحسه ضمناً عبر حالة الجمع الانسانية لشخوصها حول عقدة محددة، يجري حلها عضوياً عبر تذكر المقاتل ـ محمود ـ لحقيقة ـ شخصية ـ ضياء ـ كما اسلفنا.

ويعتبر وعي القاص لاحتمال ان يكون عدم ضرورة دوي الرصاص المباشر لقصة الحرب وعياً جمالياً يمكن ان يؤثر في ذهن القراء وخاصة العراقيين بعدما تشربوا ملياً بقوالب قصصية جاهزة في هذا الاتجاه، كما انه وعي يتناسب مع مكان هذه القصة، وهو طريق العودة من خطوط النار الذي تخف خلاله وفيه سعة لوازم الحرب التي تتمركز في الحرب النظامية كحربنا مع العدو الايراني في الخطوط النارية المتواجهة.

ولقد بنى القاص محمد مزيد هذا التفاهم بين ـ ضياء ـ و ـ محمود ـ على أساس اصالة توجههما في الماضي تجاه ـ ليلى ـ مما ترتب عليه نوع من الاقرار لهذه الاصالة في كل منهما تجاه الاخر، وقد جود هذا القاص في بناء حدث قصته، فنفذها انطلاقاً من واقع راهن من لحظة الصعود في الشاحنة عند الغروب تمتعاً بالاجازة بعيداً عن خطوط المواجهة الى ارض الوطن والطمأنينة والسلام ـ أرض ليلى، وفي جو بريء من ضحكات وفرح المقاتلين العراقيين ومشاكساتهم حيث يبدأ استحضار ذكرى مرادفة على صعيد علاقة ـ محمود وضياء ـ بـ ـ ليلى ـ في الماضي، ويتم هذا عبر ذهن محمود، ومن دون ان يعلم ان ـ ضياء ـ يعرفه تماماً، كان ـ ضياء ـ قد تظاهر على نحو ناجح بجهله بشخصية ـ محمود ـ، ولقد نجح القاص محمد مزيد في عرض هذا الاستحضار والتواصل دون ان يستطرد الى زيادات غير فنية، فكل ما وظفه يخدم تطور حدث قصته فنياً، واستطاع القاص ان يبني قصته زمنياً على نحو سليم (اربع ساعات) حيث استفاد في ترتيب ايقاعها الزمني من توقفات الشاحنة المتوالية في الطريق بين خطوط المواجهة والبصرة، كما كان السرد والحوار مكثفين على نحو لا يشعر معهما القارىء باي ثقل لاسيما وان اللغة ذات سعة ووافية دلالة المعاني، ولقد وظف القاص لوازم الطبيعة على نحو يحقق مغزى حدث قصته.

ولا شك ان القصة قد عانت من ظاهرة الميل الى التعتيم على

محور علاقة الشخصيتين باتجاه - ليلى - اذ يصور دارها (ص ٣٠١) على نحو لا يمكن معه ان يحيط القارىء بالصورة الحقيقية للدار، وعلاقة - ضياء - بها وبـ - ليلى - وبسكان الدار ذاتها، وتبلغ العتمة (ص ٣٠٢) درجة يضطر معها القارىء الى الطوفان فوق احتمالات رمزية لشخصية - ليلى - ان جدل الرمز والمرموز له والتعتيم يجب ان يستقيم مع بناء قصصي فني سليم، وهذا مالم نره هنا الامر الذي يجعلنا نعتبر الجدل الرمزي مجرد ايغال في العتمة اللافنية لا اكثر رأينا ان القاص يميل اليها على صعيد علاقة الشخصيتين مع - ليلى - كما اسلفنا، ولا شك ان هذا الخلل لم يسهم في تقليل اهمية هذه القصة إذ نرى انها تنطوي على قوة تأثير حاسمة ومعوضة له تستطيع معها ان تكون قصة معركة نموذجية.

جدل المقاتل وساحة الالتحام (محمد احمد العلي والموضع - الارض):

ان العلاقات الحميمية بين المقاتلين ومواضعهم على خطوط النار تستمد سعتها من تجربة حالة الحرب الهائلة وعلى نحو منتظم وتدريجي، ونستطيع الان ان نتصور حيثيات تطور هذه العلاقات، فبعد ان يتوجه المقاتل العراقي لاول مرة الى خطوط النار لاداء واجبه في الدفاع عن العراق تراوده افكار لا حصر لها ليس بعيداً عنها ضباب الرؤية لكنه عندما يصل يكتشف شيئاً جديداً اكثر حقيقية، ينقشع الضباب عن رؤيته، فلأول وهلة يجد نفسه ازاء منظر فريد لا مثيل له يدهشه ويهزه بعنف، ففي فضاء واسع وتحت رحمة تقلبات الطبيعة بلوازمها المنهكة للانسان، يرى المقاتل العراقي الآف الرجال المسلحين يقومون بأداء نشاط جماعي انساني ينبني تدريجاً في ذهن المقاتل باعتباره نشاطاً عظيماً وملحمة انسانية مدهشة يؤدونها بأنفسهم وبواسطة الادوات المنتجة انسانياً وطبيعياً، وتدريجاً تبدأ بالنشوء والصيرورة العلاقات الحميمة بين هذا المقاتل وميدان خطوط النار، يبدأ بتمثل فكرة ان هذا الفيضان البشري الفعال يهدف للدفاع والصمود في هذه الخطوط ضد العدو لانها حدود الوطن العراقي، وتدريجاً يقوم جدل العلاقات الحميمة بينه كانسان وبين هؤلاء الرجال المسلحين المترامين حوله وبعيداً عنه، وبينه وبين الارض التي يقف عليها، وتتطور هذه العلاقات مع جريان القتال بحيث أن أواصر جديدة دائماً تظهر وتمتد من حواس المقاتل ومشاعره الى هذه الارض المدافع عنها الى درجة الاحاطة بأدق معالمها كمكان طبيعي، ويستجيب عقل المقاتل للمكان ولوازمه، يؤثر به ويتأثر هو به، وعلى هذا تقوم هذه العلاقات الحميمة أصيلة وقوية لتتطور وتقوى اكثر وتنعكس في الحالة القصوى للاستماتة والاخلاص في الدفاع والصمود والاحتفاظ بالارض.

هذا الجدل الواسع من العلاقات الحميمة بين المقاتلين العراقيين والارض التي يدافعون عنها تنبه له بعض القصاصين العراقيين، فوظفوه في قصصهم، ومن هؤلاء القاص محمد احمد العلي الذي يطرح في قصته - الموضع - عبر تقنيه التذكر انطلاقاً من واقع راهن حالة ومشاعر مقاتل في اجازة (بيته في داخل الوطن) أزاء موضعه في هذا الخط وبما يرمز له هذا الموضع من سعة المعركة ضد العدو. ويتم هذا على نحو فني مؤثر، وبلغة ثرية لاتتقل على عقل القارىء وعبر احاطة شاملة بعقل بطل القصة المقاتل، احاطة تثير الاعجاب.

يستطيع محمد احمد العلي اقناع قارئه بحقيقة الوحدة المتينة التي ذاب في لحمتها المقاتلون العراقيون، وهي. وحدة ضرورية في الواقع والفن باتجاه مغزى ادب حرب أصيل، وعن طريق البطل يقنعنا القاص باصالة الانشداد الى الموضع، ان شكل هذا الحدث ليس جديداً في كثير من عناصره، الا ان القاص محمد احمد العلي يجود على صعيده تجويداً واضحاً، بدا من خلال تنفيذ الحدث مكانياً في حديقة بيت المقاتل بطل القصة حيث يقيس ويقارن بينها وبين موضعه هناك في خط المواجهة، هنا يتلقى القراء تفاصيل الحنين للبيت القديم - الموضع - ويستمر القاص في تعمق نفسية البطل المقاتل أزاء هذا التغاير المكاني بين الموضع والبيت على نحو يؤكد ان هذا التغير يكرس العلاقة الحميمة بين المقاتلين ومواضعهم التي هي آيات على وجود يدافع عن مصير، وعلى هذا يفهم القارىء حالة تنافس المقاتلين العراقيين في اقامة احسن المواضع، ومما يتداعى عبر جدل المقارنة بين الموضع والبيت في عقل المقاتل انه يفكر بادخال تعديلات على بيته لجعله اكثر حصانة أزاء غارات الطيران المعادي المحتملة وازاء تقلبات الطبيعة.

وتعتبر هذه من الاشارات المهمة على التحول الانساني اذ هي تسجل تقدماً على اصعدة الاكتشاف، ويدعم محمد احمد العلي أصالة علاقة بطله بالموضع عبر حدث ينفرز داخل الحدث الرئيسي الذي اتخذ صورة التذكر في اكثره الى جانب الفعل، نقصد حدث المواجهة الساخنة بين المقاتل والزوجة التي تقف على نحو مضاد لهذه العلاقة، وهي حالة طبيعية تقع في كل زمان ومكان خلال الحروب، نجد ان محمد احمد العلي كان صادقاً في طرحها وعلى نحو فني في الاستفادة من هذا الطرح اذ هو استطاع عبره من ان يعمق ويجسم طبيعة علاقة المقاتل بالموضع باعتبارها مرتكزاً اساسياً لحدث القصة، ان المقاتل يثور بوجه زوجته، وينفي امامها وبتدفق حماسي حميم (ص ٢٦١) (اي شبه بين الموضع والسرداب، ويكتشف حينها ثمة شبها بين ممر بيته والموضع، واخيرا بين الموضع وكيانه الانساني الجسدي عندما يلوذ به طفله من عقاب الام (ص ٢٦٢): (ادخل

بين جلدي وعظمي ان المكـان المـلائم لك هذا المـوضـع) يصـير الموضع هو الجسد الانساني بلحمه ودمه ومشاعره، بصورته الرجولية والطفـوليـة، يقول لزوجته في محاولة ناجحة لتجسيد مكانة الموضع ـ المعـركـة في نفسـه: (كنا نقلص حجومنا ونخشب أجسادنا ولا نمد قامـاتنـا لنصغـر الى مداهـا، لكي تصعب على رصـاصة أو شظية بحجم الحمصـة ان تصيبنـا خارج المـوضـع، ولكننـا بداخله نغني ساعة القصف).

ويقطـع القـاص بقيـة القصة عبر تخيلات بطله عن زمان ومكان المـوضـع والمقاتلين والحياة الكاملة التي تبدأ مع الليل حيث نجد هنا ايضـاً ربطـاً بين هنا وهناك، بين البيت والسعادة مع الاسرة والوطن والسـلام وبـين خوض المقـاتلين للحـرب هنـاك قرب المـوضـع، ويتخلص القاص من قصته بمحاولات بطله (ص ٢٦٣) ان يشرح لزوجتـه مدى ألمـه وقـد فارق الموضع، وبذلك يحسم القاص ادراك مغـزى قصتـه عبر تطويرها في حبكة عضوية متماسكة وغير متماسكة (ملحميـة) ليصـل في نهايتهـا الى ضمان التأثـير الكـامـل في عقـل القـارىء، وبـذلـك يمكن القول ان قصة ـ الموضع ـ ناجحة فنياً، وتـرفـد اهم مغـزى ضروري لقصـة الحـرب، وهومغزى الانشداد للدفاع عن العراق.

ثمـة ملاحظـة نجـد طرحهـا ضرورياً في هذه القصة، وتتعلق بعدم جودة مشـابهـة القـاص بين البيت القديم والموضع اذ لا نجد جامعا لوجـه الشبـه في هذه المشـابهة غير ان القاص قد وقع ضحية ضعف جمالي اذ ان شكل الموضع ليس قدماً بل هو شكل اصيل له، وان اي اكتشاف جمالي للموضع يجب ان ينطلق من هذا الشكل الاصيل نفسه...

قوة الفن على التغيير (عبد الخالق الركابي ـ المحارب):

في قصة ـ المحارب ـ المحبوكة على نحو عضوي متماسك ينقل القـاص عبـد الخـالق الـركـابي حدثـاً منتزعاً من تجربة فنان نحات يتبـاطأ في رفـد حركـة الحـرب بعطـائـه المادي الانساني، وهي حال طبيعية في الفن يستوجبها واقع التمثل الاكثر نضوجاً لاحراز تقدم في اطـار رؤ يـة اكثـر مما يجب، الا ان الفنـان وقد قرر رفد حالة الحرب اخـيراً وعلى نحـو حاسم يكتشف اختياره الطبيعي، وهو ان يكون رفـده للحـرب منطلقـاً من رسـالتـه كفنان، وعلى هذا يكتشف ان نحت تمثال محارب سيغني عملياً اشتراكه المادي والانساني الحقيقي في الحـرب اضـافـة الى ما سينطـوي عليـه هذا النحت من طاقـة التحريض على الاشتراك المحسوس فيها له ولغيره من الناس، وهو يستمد الايمان بجدوى شكل ومضمون رفده للحرب عبر النحت الفني للتمثـال من تواتـر صوت استاذه الفنـان الـذي يؤكـد وجودا دائميـا للفن في قلب الصخـور كذلـك من انشـداده الجمالي للتماثيل المعبرة التي سبق وان رآها او تخيلها، والفنان يصعد همته باتجاه نحت واتمام التمثـال على نحو طردي مع تطور الحرب، ومن الطبيعي ان تكون نهاية حدث هذه القصة ـ اي اقامة التمثال على نحو ابداعي مؤثر ـ مؤكدة لكفاية الفن كمعادل لرفد الفنان للحرب لان الابداع في الفن قوة مؤثـرة تتحـول بعدئذ على نحو مادي عبر عقول الناس الى فعـل عريض رافـد للحرب في مختلف ميادينها (أو لغير الحرب) وعلى هذا سيحقق بطـل القصـة مضمـون توجهـاته، وقد انعكس ذلـك خصـوصـا في انـدفـاعـه الى الشـارع للاتحـاد بالناس بعدما اكتشف شبه التمثال بالتماثيل البابلية والاشورية وضربه بعنف على القدم وهو يصرخ يائساً:

(انطق ياموسى) وبذلك يبلغ القاص عبد الخالق الركابي غايته في ان يحرز تقدما على صعيد التأثير في أذهان قرائه بالمغزى العميق لحدث قصته.

ولا شك ان هذا التأثير سيمر عبر:

١ ـ ان الفنـان العـراقي المعـاصر هو إمتداد وحفيد للفنان البابلي الاشـوري الـذي ابدع واورث للعراقيين التماثيل البابلية والاشورية ذات المـلامـح الحـادة المشيرة رمزيا وواقعيا الى محاربين حقيقيين في العـراق القـديم، وعى هذا فان الفنان العراقي المعاصر على صعيد الفن قد استعـاد من اللحظـة المعاصرة تراثاً ظل متواصلاً في لا وعيه (فغـر فمـه ذهـولاً، ص ١٧٣) مؤكـداً بذلـك أصـالتـه أي عدم انقطاعـه، يقـوي ذلك ان الاستعادة هذه تجاوزت عن طريق الرمز مجرد استعـادة لتـماثيـل المحاربين البابليين والاشوريين الى استعادة رمزية للمحاربين هؤلاء بالذات في عقل وجسد الفنان (وفي غيره لاحقاً).

٢ ـ ان الفن فعـل فعله اذ تحول عن طريق ابـداع نحت تمثال محارب ينطـوي على قوة تراكم ونـوعيـة المـاضي المجيـد الى طاقـة محرضـة لعقـل الفنان بطل القصة في ضرورة رفد الحرب لاحقاً على نحو عملي بحركة مادية ملموسة (الركض باتجاه الشارع الى الناس) بدل الانطواء على النفس طالما هو اثبت اصالته عندما استعاد بالفن ماضيه المتواصل في الصولة (الملامح الحادة).

بهذا نستطيـع ان نحسم مغـزى الضـرب العنيف على قدم التمثـال المصحوب بالصراخ العصبي: (انطق يا موسى) بانه موجه الى ذات الفنان المتباطىء في تمثله لحالة الحرب ومن ثم رفده لها، انه اذن احتجاج رمزي ضد حالة في الواقع الموضوعي يراها القاص عبد الخـالق الـركـابي قائمـة ومحسـوسة في الفن (وفي الادب) أزاء حالة الحـرب، وعلى ذلـك فان هذه القصـة كما نرى متميـزة موضـوعـاً،

هجائية احتجاجية مصممة لادانة حالة سلبية كما راينا، وقوتها تكمن في ركوبها الفن في ادراك المغزى القصصي المراد، تثير الجدل والاكتشاف، ومن ثم تحول حركيا الفنان وغيره للالتحام مع حالة الحرب ردا موضوعيا على حالة السلب في الفن أزاءها.

ثمة مشكلة نرى ان القاص عبد الخالق الركابي لم يولها اهتماما، فهو يرسم صورة للفنان ص ١٦٩ تخلخل الايمان والاخلاص للفن كرسالة انسانية لها قوانينها الخصوصية المتفردة ويفهم القارىء ان الفنان اكتشف عظمة الفن عندما قامت الحرب فقط: (خطرت الفكرة في ذهنه عند سماعه صافرة الانذار تنطلق لاول مرة).. ص ١٧٠ (الاشهر والسنين التي مرت وهو يدور من حين لاخر حول الكتلة الساكنة) ص ١٧٠ (غير ان الكسل والاهمال وهذا التتابع السريع الغادر للايام منعه عن اجتراح التجربة الصعبة) لكن الحرب قامت حيث نجد الفنان يقول معها: (لكن الامر مختلف هذه المرة!).

كما ان هدف الفنان لم يبد ذا صلة مضمونية وهي ضرورية بمضمون رسالة الفن عندما سيطرت عليه فكرة ان يكون موضوعه الفني موصلا له للشهرة العريضة: (لاتكف الصحف والمجلات والاذاعات من ترديد اسمه، محاطاً بأسمى آيات الاكرام والاجلال).

ان اولية هذه الشهرة العريضة التي يرمي اليها الفنان تخلخل ثقة القارىء في انه فنان اصيل مدفوع بقدره الابداعي، لتكون الشهرة احتمالاً قد يحدث وقد لا يحدث لمصلحة الفنان وفنه في حياته او بعد وفاته (ادغارألن بو مثلاً).

لقد إتبع القاص عبد الخالق الركابي في عرض قصة ـ المحارب ـ منحىً خارجياً تحليلياً وبالصوت الغائب، ودخل رأساً في موقف القصة الاولي دون ان يأتي بمقدمة طويلة تثقل شكل قصته كما سنرى هذا خللاً وارداً في قصته الاولى ـ الخيال ـ[11] ثم نجح في تصعيد ـ المحارب ـ عبر ربط تطور فكرة الفنان، وشروعه بتنفيذها مع تطور حالة الحرب، واستفاد القاص من الجامعة الفنية بين حضارة بابل واشور وحضارة العراق الحديث على صعيد الفن ـ النحت بان اقام تواصلاً شكلياً اشارياً سريعاً بين نحت التمثال الراهن والتماثيل البابلية والاشورية وبما يوحي من جامع الحرب العراقية الراهنة ضد ايران مع الحروب العراقية القديمة ضدها دفاعاً عن العراق.

وقد استوعبت اللغة المتمكنة دلالات معاني حدث القصة.

وكما نرى فان نقص الخبرة القصصية بتجربة الحرب والتي لاحظناها لدى عادل عبد الجبار في قصته الاولى ـ عينا زرقاء اليمامة ـ والتي سنلاحظها في ـ البراري الاخرى ـ لباسم عبد الحميد حمودي باعتبارها اول قصة له في ـ اللهيب نقول ان هذا النقص يبدو واضحا في قصة ـ الخيال ـ للقاص عبد الخالق الركابي بحيث أضطر ان يوظف حدثا بعيداً في كليته تقريباً عن حالة الحرب التي يتلقى القارىء عنها خبراً مبتسراً آخر القصة عندما يفاجأ الجد بان حفيده صار مقاتلا ولم يعد ولداً كسولاً، ويتم هذا عبر اخبار الراوي لجده خلال التوجه الى ـ هناك ـ في الجبل حيث يجب ان يخوض قتالاً ضد العدو، وبعد العودة من الجبل يتلقى القارىء ايضاً سرداً عن اخبار الراوي لجده وسؤاله عن نتائج قتال ظل غير مرئي ليضطر الجد الى اقرار يبدو انه دفع اليه قسراً من دون مبرر حاسم حيث يبدو مثل هذا المغزى في اعلانه الاخير المتردد الذي تخلله صمت تبعه قول الجد... ـ المقاتل ـ بعدما قال ـ الولد ـ

ويبدو ان القاص عبد الخالق الركابي قد شعر بان بطل ـ الخيال ـ (ومبادراته) يمثل سعة نقص الخبرة في حالة الحرب، اذ هو ليس افضل من بطل باسم عبد الحميد حمودي في ـ البراري الاخرى ـ الضيف الاعزل والثقيل لهذا السبب على المقاتلين العراقيين، فراح يبحث له عن سعة في سوح الخيل العربية فقدم جرداً تفصيلياً بانواع هذه الخيول، واشارات تمهد لصيرورة راوي القصة الكسول مقاتلا في المستقبل. واذ تبدو لغة عبد الخالق الركابي ثرية في هذه القصة. فأن اهم تقنياته الرمزية للاجيال تعاني من خلخلة شديدة لترفد خلخلة الشكل الواسع سعة لا مبرر لها، فهو يرمز بالجد الى الاصالة والقوة والاقدام والفكر المخطط (نجد كل هذه اللوازم في نشاط الجد) بينما يرمز بالابن الى الهزيمة والكسل، اما الحفيد فهو يرمز للنهضة والتحدي، للاستجابة والقتال، ولكي نضبط صحة هذا البناء الرمزي للقيم ولممثليها من الاجيال الثلاثة في الواقع الموضوعي التاريخي لابد من تفحص البناء الزمني لاحداث القصة واكتشاف العلاقات الرمزية داخله بين الرمز والمرموز اليه، البناء الزمني لاحداث قصة ـ الخيال ـ التي يشترك فيها الجد يخص زمناً قريباً لا يتجاوز في الاحتمال زمن النظام الملكي البائد في ايران ثم يتغير النظام[*] ويكبر الطفل ليصير مقاتلاً قائداً لمجموعة عسكرية حيث تكون الخلافات العراقية الايرانية قد وصلت حدود القتال، فاذا ما تفحصنا زمن (الجد ـ الابن ـ الحفيد) لوجدنا ان اهم الاحداث التي عاشها هؤلاء وتفاعلوا معها تأثراً وتأثيراً هي ثورة العشرين للجد وثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ للابن، وثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ للحفيد الا ان الابن وعبر تداخل جيله مع جيل الجد سلم فلسطين للامبريالية وعملائها الصهاينة في الاربعينات الخمسينات.

الان الصورة واضحة، وهي تجيز لنا ان نسأل: هل يستجيب البناء الرمزي لهذه الشخصيات لصورة الواقع الموضوعي حقاً بحيث تعطى الريادة والاصالة للجد، فيخلفها حسب بناء القصة

للحفيد؟

ان هذا البناء الرمزي عشوائي يتجاهل الواقع على نحو سريع، فالواقع الموضوعي الاصح هو ان الجد ثار عام ١٩٢٠ دون ان يحقق النصر الا انه بقي يمور بثورة مستمرة صامتة تفور احيانا على نحو بركاني يتراوح في المكان فاستمر مع هذا يعاني من الاحباط فسلم فلسطين أو تسلمتها منه الصهيونية قسراً، لكن التراكم الكمي ادى الى تغير نوعي عظيم في ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، وهذا انجاز للابن كبير لم يستطع تطويره على نحو خلاق الاعبر الحفيد في ١٧ تموز ١٩٦٨ حيث استطاع هذا الحفيد ان يبادر على اصعدة مبشرة بتحولات جذرية.

ان خلخلة دور الابن يأتي إذن مبنياً بناء غير جدلي فهو يستند الى انقطاع التجربة غير الموضوعي بينما الانسان دائماً هو إمتداد غير منقطع لمن سبقه مباشرة ولمن سبقه على نحو غير مباشر، اذا كان الحفيد قد اخذ عن الجد طافراً اباه (الابن) فممن اخذ الجد أو الاجداد في ثورة العشرين في ظل واقع تاريخي يقول ان شعبنا ظل مئات من السنين يعيش فيما يوصف بالفترة المظلمة؟ هل طفروا هذه السنين ايضاً كما طفر الحفيد الى الجسد، فطفروا هم الى فتوة الشعب العربي في دولته العربية الاولى؟!

ان اعتماد الجد كرمز ليس ضعيفاً في ذاته الا اذا كان القاص نفسه ضعيفاً في توظيفه وعلى كل فهو يكشف في اعماق بعض الادباء المعاصرين حالة عجز في رؤية الحاضر تعوض بالتجوء الى حضن الجد - الام، وفي قصة - الخيال - نجد شكلاً ومضموناً انحيازاً بنائياً للجد على حساب الحفيد نفسه الذي اعترف به مقاتلاً بعد تردد!

وقد راينا في قصة - حائط البنادق - كيف ان القاص عبد الخالق الركابي قد تقدم قليلاً جداً باتجاه قصة حرب أو معركة اذ انه مازال يعاني من عدم اكتمال الخبرة القصصية حيث لا تتعدى نشاطات راوي القصة المشاهدات للوازم الحرب العراقية الايرانية في خطوطها الخلفية الامنة نسبياً على نحو عريض وحيث يصاب ابو الراوي في غارة نتيجة اهماله وانشداده الشارد لذكرياته عن خدمته العسكرية في الجيش العراقي، لقد حلت - البنادق - في هذه القصة محل - الخيل - كلازمة ملحاحة لاغير بواسطتها استطاع القاص ان يوسع شكل قصة ما كان لها ان تتسع على نحو ما رايناها في تجوالنا في قصص تحت لهيب النار - الجزئين الاول والثاني[١٢]

وفي القصتين هاتين كان الاضطراب شاملاً على كل الاصعدة تقريباً، وهكذا نستطيع القول ان - المحارب - تمثل تقدماً فنياً كبيراً لدى عبد الخالق الركابي[١٣]

الحرب - الولادة والتحول (باسم عبدالحميد حمودي والبحث عن ولادة جديدة وبديلة):

تهتم قصة باسم عبدالحميد حمودي - مكان لكل الشباب - بالانسان كقيمة كلية واجدة طريقها بسهولة الى غاية الادب ومغزى قصة الحرب، خيال مدهش يحسه القارىء في تعمق نفسية - عم مهدي - اهتمام بان تخدم الاحداث في الميدان الحربي هدف تعميق وتأصيل العلاقات الانسانية بين المقاتلين...

ان الراوي العسكري العراقي - عم مهدي - الذي لا ولد له يتبنى في ذهنه وقلبه المقاتل الجريح - حسن - وينقل هذا التبني الى حركة ملموسة تجاهه بمتابعة شفائه - من واقع المعركة يتم هذا عبر التذكر - ان الراوي يتمنى ايضاً أن يكون أباً لكل الشباب لانه بهذا فقط يجد البديل له ولزوجته - خيرية - العقيم التي جربت معه مرارة افتقاد الطفل، فالولادة تتحقق عبر المعركة (صورة من الحرب) بين مقاتلين لديهم قضية يؤمنون بها هي قضية الدفاع عن ارض العراق، فهم بالتالي اناس طيبون في مشاعرهم، اي انهم غير عدوانيين، ان المقاتل الاخر المهندس حسين يجد مكاناً له في قلب الراوي الذي يرمز اخفاؤه لحقيقة عقم زوجته - خيرية - الى اقصى درجات التضحية الانسانية، يحدث هذا كله في ساحة قتال من المحتمل - وقد حدث هذا فعلاً لحسن - ان يجرح او يموت الانسان فيها وهذا يعني ان عم مهدي - لابد قد ادرك انه لو كانت - خيرية - ولوداً لكان اولاده معه في هذه الساحة ولكانت حظوظهم في الحياة هي حظوظ هؤلاء الشباب - حسن وحسين وغيرهم - الصامدين، فهم والحال هذه وليس غيرهم أولاده، وهذا يعني ان مغزى تحول العم مهدي - كان بسبب حالة الحرب حيث إستمد قيمه منها بما تنطوي عليه من قيم اناس يدافعون عن بلادهم وما يتبع ذلك من شريط القيم الانسانية.

وتبدو سعة تناول باسم عبد الحميد حمودي لقصته على صعيد الشخصيات عندما لم يستثن في لحظة حاسمة شخصيات العدو، يبدو حينئذ غير منفعل، ومن الطبيعي ان الراوي حسب هذه السعة يؤثر بالقارىء العراقي لانه في الحقيقة ينقل اليه اعتداد المقاتلين العراقيين بانفسهم.

لقد بنيت القصة في اطار حبكة غير عضوية محورها الراوي - عم مهدي - واجواء الحرب وانطلاقاً من واقع راهن الى ماض جرح وعولج فيه المقاتل - حسن - بمتابعة العم في المستشفى حيث ينطلق الاخير عبر تذكر اعمق الى زوجته - خيرية - التي اخفى عليها حقيقة عقمها.

وقد استفادت القصة من الشكل الملحمي فيما كان الحوار مقنعاً وسلساً، اما اللغة فلا تدفق أو شرود فيها، صور قصصية ناجحة للمكان ولحركة الشخصيات.

ولا شك ان باسم عبدالحميد حمودي قد طور قدرته القصصية في إطار قصة الحرب في هذه القصة عنها في قصة ـ البراري الاخرى ـ[١٤] اذ وجدناه هناك مجرد مسجل لاحداث متوالية، انطباعات ضيف على المقاتلين العراقيين، وعلى رغم ان قارىء ـ البراري ـ يشعر بصدق القاص وجهده خاصة عند تصوير معركة حية مع العدو الا انه يشعر ايضاً انه حشد كثيراً من التفصيلات الحرفية في الحدث الرئيسي والثانوي خاصة في بدء القصة، وما وظفه في الحوار من التفاصيل الثقافية المسقطة عنوة ضد كمال جو القصة واحداثها، كذلك لم يستغل القاص فرصة التعرض العميق لمشاعر بطله الاعزل من السلاح عندما جعل هذاالبطل يفكر بما يمكن ان يفعله لو انه واجه افراد العدو متوحداً، فيما نجده يمضي في هذا التعمق لنفسية ـ عم مهدي ـ في ـ مكان لكل الشباب ـ، وبينما نرى العلاقة الانسانية حارة وقوية وصادقة بين شخصيات قصة ـ مكان لكل الشباب ـ نجد البرودة هي السائدة في ـ البراري الاخرى ـ ويتضح هذا خاصة على صعيد الحوار كعلاقة محسوسة بين بطل القصة والنقيب ص ٢٨٢، وما أحرزه القاص باسم عبد الحميد حمودي من تطور على صعيد لغة قصة حرب يبدو واضحاً ايضاً بين القصتين هاتين، فلغة قصة ـ البراري ـ لم تكن قادرة على الايحاء بصورة خلاقة ـ خاصة اولها ـ.

ولعل باسم عبدالحميد حمودي قد انتبه الى ان بطل قصة ـ البراري الاخرى ـ الضيف على المقاتلين العراقيين لا ينبغي له ان يبقى ضيفاً عليهم في قصته الثانية، فيأتي أعزل من السلاح سلبياً في موقفه، أو مجرد مبد للاعجاب بانجازات هؤلاء المقاتلين او مجرد مسجل لهذه الانجازات في اشكال اعلامية فراح يبحث خارج وعيه وذاته عن بطل عراقي اكثر اصالة وتماساً بحالة الحرب واكثر سعة في توجهاته الانسانية ونجح في سعيه هذا اذ عثر على المقاتل العراقي ـ عم مهدي ـ الشخصية الفذة التي استكملت كل حاجتها في الحياة بهشيم ودفق القيم في ساحة الالتحام فاحلت في قلبها مكاناً ـ لكل الشباب ـ وبذلك صارت شخصية رافدة لحرب الدفاع عن الوطن العراقي.

نتائج قصص اولى

ان هذه القصص ادركت مساحة جيدة في الابداع لانها:

أولاً ـ تناولت حالة الحرب على نحو شامل.

ثانياً ـ وظفت احداثاً متميزة تؤدي الى تحقيق المغزى المطلوب لقصة الحرب.

ثالثاً ـ وظفت احداثاً تثير تعدداً على صعيد المغزى العميق المطلوب لقصة الحرب (نستثني من هذا ـ القمر والساقية ـ و ـ الموضع ـ).

رابعاً ـ وظفت جدلاً بين مضمون الادب ومضمون ادب الحرب ـ المضمون الانساني.

خامساً ـ كانت صادقة فنياً ومقنعة.

سادساً ـ مبينة فنياً، حبكة مقرة ومعينة عضوية او ملحمية او بهما معاً، طرق اخرى، حضور البناء الجدلي وقوة التصعيد، اهتمام جدل البناء الفني لمقدمة ثم لها مع عقدة القصة الى نهايتها المنورة.

سابعاً ـ توفرت على الموضوعية والجرأة الادبية.

ثامناً ـ كتبت بلغة ذات سعة غنية بتقنيات مؤثرة في عقل القارىء.

تاسعاً ـ وظفت كل منها بعض عناصر الشكل المؤثرة والفنية، رمز سليم، تخيل جيد يحتفظ بعلاقات متجادلة مع الواقع الموضوعي، تقنيات مهمة كالموسوعية، المقارنة، قوة التشابيه، قوة الماضي وقوة استحضاره وجدله مع الحاضر ـ المستقبل، جدل الزمكان.

عاشراً ـ بنيت زمنياً بدقة.

ان اعادة خلق التجربة القصصية منتزعة من الواقع الموضوعي على نحو خصوصي ـ وهي شرط اولي للابداع ـ قد توفرت في ـ المحارب ـ و ـ مكان لكل الشباب ـ و ـ القمر والساقية ـ و ـ الموضع ـ فيما تداخل التخيل الموسوعي في هذه الاعادة في ـ حالة الحرب ـ و ـ الباب الاخضر ـ (عتمة) و ـ قراءات في يوميات مقاتل ـ (تخيل موسوعي ـ لرحلة تاهيتي).

من اسرار دجلة المعلنة

- إلى عدنان الذي يعرفني -

قلنا نهاجر، ونعلن الحنين، فيأتي إلينا وجهه مدثر بالماء، قلت هو النهر بأغتنا، واستفاق الظل من وهج، ومادت على أطراف الحصى إلابل

الطرقات نحوك ناشئة، أشهر اللهب وإليك، أوقات تعرفها فيك اجتمعنا تحمل الشمس أثداءها المزدهرة ويقظى كانت لياليـنا تلك التي نشبت وردها في عصيان لنا نحمله ثم نحمله لا تقطفنا المسافة ولكن كل الطرقات إذ نحبو إليك تأخذنا.

أستكنه النخلة تترجل منها أصداء الحُداء على مقربة من الجسر فيهتف وجهي من تساقط الثمر، يختمر المدى المبعدني فتداعت كلمات البلاد وجاءت إليك الحراب على حدها الريح صاهل شوق الجياد إذ يأخذنا صوت الظفر، مفتتح شطه النهر الذي أعلمتنا بمواقيت هجرته وميقات نفحته ولك القداح الجميل يا «بان» التي تحبوين.

جسدي إليك خطىً أم جغرافيا فأدشن اليوم بهذا الميعاد الحريق أكثر من تقاسيم الضوء على جسد آخر يخرج مَن زندك وطن باركه الماء، اشرأبت إليه أعناق القوافي «ظمئنا والردى فيك، فأين نموت ياعمه» - ظمئنا أشهد أن هذا الصهد زادي، وأن دمي، ابننا البكر، على طرقات البلاد إليك هدير.

في حريق الشاوية متراس يقطع الدهشة بين قصر الحمراء والسنبلة. يتشقق صدري وللفضاء احتفالات الكوارث، لغرناطه نكهة من أنطونيو ماتشادو، ولميسان أريج القنبلة. أختارلا أختار بين احتيال الفجر ورقصة البطل، لا الأندلس تسعفني ولا أغنيات. صدىء الغمد، السيف يجوب الدماء، لوركا خبرني، و«عرس الدم» أنك لاتموت، «الحلة» أشوق ماتكون إلى بصري كما «برشيد» في عينيك غرناطة، فتدافع السر، بيننا السهل والجبل الماء الظل جلبة الجيوش وهذه الباقات من الأجساد على جبين الوطن.

ثمة بقية لكل البدايات، للحسرة والشوق، وليس للسر بيننا بقية سوى دجلة يهتف بين النبض والنصل، علناً، كانت مليشيا الأحلام تمشي، علناً، بين قرطبة وأسوار شالة وللعرب أمجاد أيها العرب انظروا صدر هذي الخارطة

□ د. احمد المديني

العجفهاء حين كانت سيقان الليل ضامرةً لانعرف أين نحمل كل هذا الحزن، الجبهات مفتحة لصدور الأحبة، الليل مثقل، هكذا أيام العرب العاربة، المستعربة والبائدة. هكذا تمرق غرناطة بين أجفان البوغاز. طارق هو الماء هل باغتنا النهر ثانية، احلولك السر في ومض اللقاء، وكنا عابرين لانرضى بالبوح إلا في منعطف اللقاء، كل المتاريس تركض الآن قدامي ولي بغداد درعٌ، وأقسم بالحلة أن دماً يطال الصالحية لايرتد للشاوية جفن قبل فديته - هو ذاعهدنا

سيما بيننا وجد، تقطن مدريد ساكناً في جبة كربلاء، اخترقتُ وادي الكرى وقد سيبني الجسر المسيب. احتفلي طنجة بمقدمه في مدريد الفتى العراقي يقظان بهجرته، التحول يسكن المسافة، الخطوات مرتعشة. ها أنتذا تنزل رشيقاً سلم الطائرة، من يدري في خريف الرباط أن الربيع يحبو على الأرصفة. معاً، نعبر الشارع. يدي في يديها، أصابعها المشبكة والحرائق متصلة. ربما اختلف اللون، ادلهم الليل. مدافع من ورطة الأعداء اخترقت دربنا، ربما يصعق الوقت يجفو بغداد ندمانها. يستوحش القلب. قد نطرق هذا الباب وذاك، «بكى صاحبي لما رأى...» قلت استفق «الفلاحات» غول، والبصرة هي الكعبة وها دمي في «الحلة» ينسرب. السر متصل يعبر الشارع يطوي الفضاء إلينا هكذا دم لوركا مطلول على وجنات الدوالي احتفلي بادية بمقدمه، إن للشعراء مواسم مثل المطر على أرضها مواويل العراق ارتدت مطراً، ولو أقفرت، ما أقفرت، دروب «الرشيد» لها روادها

سيّما بيننا عهد «ياوردة الهدب، الرباط تأخذه عنك والدار البيضاء تذروه إليك شفيعاً، شرر هو المساء احترزي، دجلة لايروي من ظمأ مرتين، احترزي، أسمعت الطيف وصل، يلقي بنا ها مدين على حلمة «الجادرية» ما أجلك هكذا أشهد أن العتاق وصل وان لي جسداً من ظمأي إليك لايرتوي جسد. السر متصل ولمصعب ميقات يعرفه، وله خطو يدركني. ولبغداد أوائل أنفاس الظفر

الحرب

ياسين طه حافظ

بعد قصيدته الطويلة «النشيد» ومطولته الشعرية الثانية عبدالله والدرويش، يقدم الشاعر ياسين طه حافظ مطولته الشعرية الجديدة: «الحرب»، والتي ستوالي «الاقلام» نشر مقاطعها في اعداد متتالية.

تقع القصيدة في ثمانية مقاطع تكشف عن مراحل تطور مفهوم الحرب، ومقابل هذا تطور معنى الحياة ومعنى الحب فيها.

ومنذ المقطعين الاولين نرى الموقف الانساني الحازم لانساننا العراقي سليل الحضارات ضد التدمير والموت ومن اجل الحضارة والحياة. انه يحارب البربرية والجهل والتوحش وهو ريان دافق بحب الحياة وقيمتها الكبرى وجمالها ولذتها. وفي كل مقالع القصيدة تظل مشرقة القيمة الانسانية لهذا المحارب الخصب وهو يرد الموت عن الحياة ويذود عن المكسب الكبير للانسان في الفهم ورؤية الجوهر والمتعة.

ومن خلال هذا الكشف الشعري في القصيدة يبرز الوجه الآخر ـ المناقض ـ وجه الخرافة والردة العقلية والشره الهمجي وهو مسكون بشهوة القتل وغياب الارادة والهياج القطيعي...».

تتصاعد هذه المواجهة لتصبح في المقطعين الثالث والرابع مواجهة مباشرة بين الموت والحياة.. وفي كل هذا تنبثق المشاعر بمستويات مختلفة من التأمل والغضب والهدوء. والعنف لتصب جميعها في مجرى واحد هو: ارتقاء الحياة وانتصارها..

(الاقلام)



« ١ »

اری اليها مدنا ممحوة تلتف في فنائها،
اری اليها رغبة تنبض في الحطام
تريد ان تشرب ضوء الله
تريد ان تعبر قشر الموت
للماء والحياة . . .
محجورة تنوء بالسنين والظلام والصدأ
مدفونة تصيح
فأي قوة
تخرج هذي الصيحة البعيدة؟
انينها يجيء وسط الليل
انينها يسمعه الساهر والمسافر
انينها
يقلق هذا الجبل المكابر.
تساقط الدماء والصدأ
من سقف هذا البيت
وبابه موصودة عليك
فمن ترى يئن تحت الارض
وما يمس بين لحظةٍ ولحظة يديك؟

لعلها الروح التي ضلت من المدينة
لعلها نفسي
لعله الحب الذي اضاعنا حين اختفى،
لعلها اللذة
قد حجبت عنا
فبعدها الحياة
فقيرة تموت
تطفأ، لا شرارة
تشق ظلمة الحجر
ولا ارتعاش مخصب يطلق فوح النار
في رحم المغارة

اراك في الغلالة الزرقاء تضحكين
والرغبة ـ البرق وراء ذلك الاهاب
هذا طريق الهرب العظيم،
منجذب منجذب . . احس وجهي استراح
لامس البرودة البضة، وارتحلت
ما اجمل العالم، ما الذه العبور نحو الله!
فتحت عيني واطبقتها
اردت ان اظل
ملتصقا حتى الهلاك الفذ بالحياة
تصدمني شظية انتباه
اراهم: قد حبس الظلام
جسومهم يقطر منها الغيظ والعرق
تقطر منها صفرة الموت على الخشب
ناموا على التراب
في جوفهم احلامهم
والبول والخوف من القذيفة
في جوفهم مذابح مخيفة!
وشبح يتبعني، يريد ان يمسك هذا الرجل الذي
مازال يستطيع صنع الحلم
مازال يستطيع رؤية الحياة
مازال لحمه
يلتف حول العظم لا ينهار
برادة مذعورة اذ يفتح الحديد
اشداقه، وتذبح القنبلة النهار،
مازال عيناه الى الوردة في خندقه
وكفه تمر في محبة على قوام المدفع الجديد
ووجهه يهفو الى الطير الذي عبر
مبتسما يريد. . . .

مازال قرب بيتي الخطر
عواصف مسمومة تفح فوق الحقل
تقذف بالنار وبالحجر
فلتستعد يا بصري قوتك الاولى

ولتقتحم يا بصري التخوم
فما يزال العالم الاول
وما يزال القتل بالاسنان
مازالت العبيد في المراكب
مازال هذا البشر ـ القطعان
تساق من قراها
تستل من بيوتها
يقطع عنها الصوت
يقطع عنها الدفء والاحلام
والكلم الحميمة
يقطع عنها الحاضر الكبير
والصور القديمة
تترك في العراء والمطر
تحرسها التمائم
تعلق في رقابها الطلاسم
لكي تهيل فوقها النيران
لكي تصير جثثا محروقة، تغدو عجينا اسودا يركد في الوديان
لكي تصير:
حشرات، جرذا في غابة الزمان. . .

وحدي مع الجذع الذي احترق
مع النقاط الزرق
مع الاشارات التي تجيء من سنين
ودون ان ترى
ودون ان يسمعها احد.
وحدي مع الكلام
حين يعم الصمت

كلامها الناعم
يمر مثل فرح
كلامهم حراشف يسقطها الضجيج فوق الوجه،
كلامهم سحابة الجراد

يأكل حقل النفس

من اجل هذا الوجه
اقام هذا الكاهن الضليل
معبدة من حجر ثقيل
من أجل هذا الوجه
اقمت هذا البرج
من اجله اموت في البحار
من اجله اسأل رب النار
ان يمنح الحمامة الكسيرة
قطرة ماء، تسترد الروح . . .
يقول لي :
روحا بروح،
قطرة بقطرة!
فأرتضي بشروطه
لتعبر الحمامة
منطقة العذاب
فتعلن البشرى على الهضاب!



« ان الحياة ابتدأت ثانية
فلتأمن السفينة الملتجئة!
رائحة القرية
وخضرة الاعشاب
توقف الطوفان :
القِدْر فوق النار
والذهب الوردي في السحاب

« ٢ »

من خندق الموت الكبير انتشروا
تدفقوا على المدى وغمروا الشوارع
بالعلب الصفيح والانياب والزوابع .
تدفقوا، سال الينا
البشر المخضرّ والمسودّ في الزرائب

المنسية السحقية
يهيل فوق الطين حيث كتب الاله
سطوره
ورسم الوردة للقبيلة
فمن يردّ فيَّ هذه المقابر
واللحم
والامعاء
والاحداق
والاضراس
والرقاب
والرؤوس
والاكارع
والجثث المحروقة ، المطاط؟

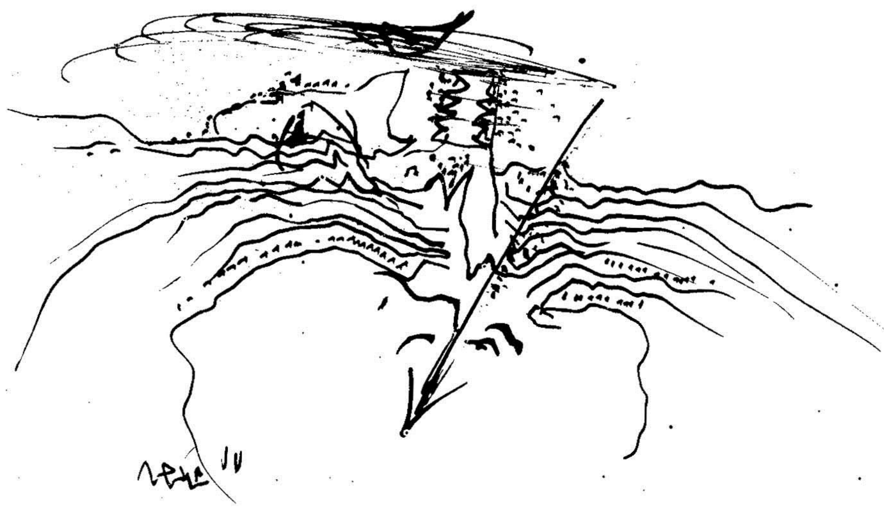
يغمر روحي همسها البعيد
وهم يجنون من الحقد على هذا الذي يرى
جنائننا من فرح في جسد السيدة الحافل بالمسرة
قد سدد الجمال
ضربته للقبح والشناعة
وسارت الحياة
باسلة ،
واحدة
في شارع تحكمه القبائل البائدة المنقرضة
تحكمه الكواسج
تحكمه الهياكل العظمية ، القلنسوات والاصابع
المدججات بالخرز . .
حين نأت
تلفتت ، وحملت حفنة ترب ورمتها : انغلقي يا اعين
الحرس
ان معي حبي
هربته
وها انا اجتاز
حدود هذا البلد النشاز



هذي بلاد الله
حللت في رحابها
محمية بالفرح النقي
محمية بالحكمة البيضاء
محمية
بالحب والربيع والسماء.

تلك بلاد أكل الجدري
ابناءها
وهاجت الوحوش في الشوارع
تنتطح الزجاج،
تقتحم الصالات، في قرونها اللوحات والستائر
الحمراء والشراشف
مزبدة تخور في الساحات، والنيران في البيوت
والمزارع . . .
الله للازهار
والاوجه الشاحبة المستلبة
الله للاعشاب تستدير في جذورها
للزرقة اليابسة المخضبة
الله للاحلام
سرية تولد
سرية تموت
غادرت الاشجار
اسماءها، وارتحلت
وكتب الانسان فوق جلده
احلامه السرية
ومات في البرية

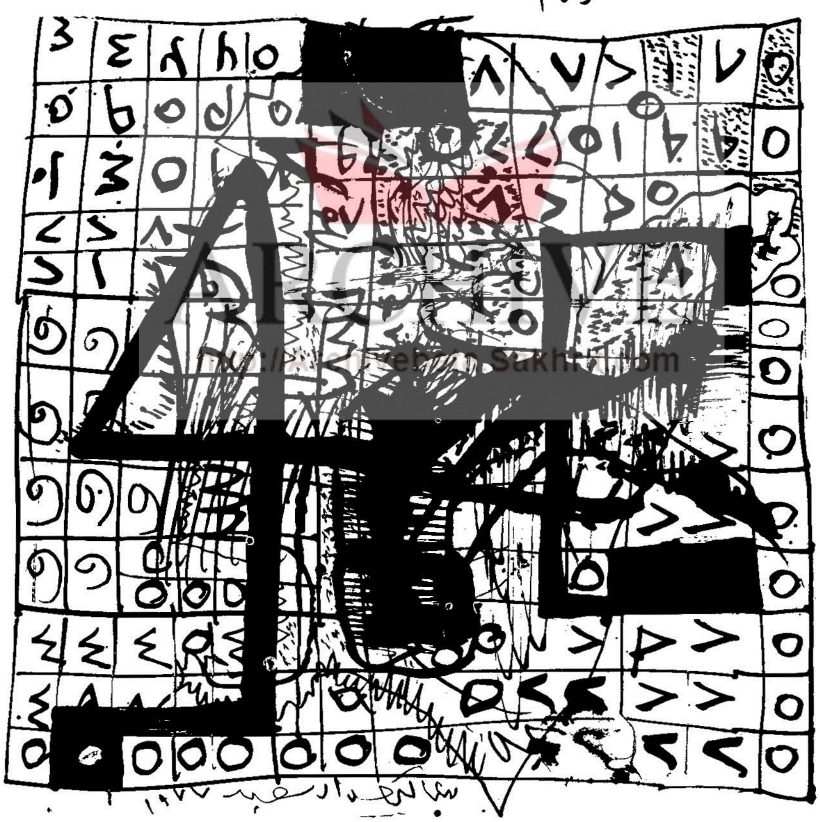
تجتمع السنابك
تجتمع الفؤوس والعصي والمواعظ القديمة
تصطخب الآلات والمجنزرات والدهماء في جلودهم
والخوذ المرقطة
تجتمع الروائح الكريهة



تدفعها الريح الى الحديقة
فليفرس المختبرُ الشيخُ الذي يريد ان يصل
وليختف المغني،
تطاردِ الرموز في الشارع والعبارة،
يُعالج الحب بفصدِ الدم
والرغبةُ بالحجارة. . .

ان الخراب سكن المدينة
واتخذ الساحات والحجر
مخابئا.
وانت يا ايتها العاشقة النبية امسكي
بهذا العشق النبي
وامما في لحظة الغفلة نحو تلكم المغارة
ولتهلكا بعضا ببعض، انه الفرح
موسمة يعلن عن نهايته،
وانتهيا برعشة الاله وارتجاجة الكواكب
فكل شيء بات في المدائن المدنسة
يلم نفسه ويستميت لحظة فلحظة
لينفجر
والجوع والضجر. . .

يعمقان في الوجوه حفرا ويرسمان زمنا
كان لهم او زمنا يجيء
ينتظرون كلهم ، اعينهم مشبوحة حنقا
وافواههم تسكنها الرغبة والبلاهة
اعرفهم ، قد عرف الجوع على اجسادهم
صناعة السهام والخناجر
بنى له ملاجئا في عمرهم ، فهو يطل مرة
من اوجه يابسة
ومن اكف نبتت فيها المسامير ومن
حناجر
تشقق التين بها . . .
اعرفهم :



فالمجد للكراهة
تعلن في انصارها
تلقي عليهم خطبة انتصارها
وتسكت المحبة

ارثي لهم بؤسهم الكبير
ارثي لهم أَلفَتَهُمْ للروث والقشور والعظايا
ارثي لهم مواكب الاسرى
مواكب الاقنان والسبايا
ارثي لهم هذا الظهور الرث في الزمان،
هذا اليباس المر
في خضرة الحياة...

معذرة ايتها الحضارة
معذرة يا ايها الانسان!
عواصف مسمومة هبت على البستان
صوتك في قلوبنا
ايتها النبيلة الكلام
ايتها السيدة التي
كانت تقول «انتبهوا
من يحسن القراءة
يقرأه هذا الوجه
من يطلب الحياة
يلمسْه
هذا الجسد الناعم كالصلاة
ومن يشأ عافية لكَربَ المدينهْ
يحظ بهذا الشفق الذي
يرف فوق جسدي
يغسل فيه عريه
يدخله لقلبه
ثم يسير مثلما النبي في المدينة..»

صوتك في قلوبنا
ايتها الحياة.

قصة

خارج الدروب المطروقة

احمد محمد قباني

لماذا لم تعد هاتان البحيرتان الخضراوان تبثان فيه ذلك الخدر اللذيذ الذي تعوده في غوريهما، فيسترخي في نشوة، ويدع نفسه تتعرى في خفة عن وحدتها وضيقها. رغم أنها كانت هناك . . . تلقى برأسها على كتف الاستاذ، وقد انسكبت حولها خيوط الذهب تؤطر وجهها كالأيقونة التي تحفها الشموع. وكانت ماتني تمرُّ عليه بين حين وحين، بنظرة عجلى، ولم تكن تدري بعد، أن الضيق الذي يجثم على صدر حسين، قد وضعه خارج سطوة نظرات عينيها الخضراوين.

وضع مختار علبة «البيبسي» بتؤدة على المنضدة، وأخذت عيناه تشعان ببريق نشوة، لايُدرى ما إذا كانت بفعل مذاق «البيبسي» ام بفعل مذاق الحديث الذي ظل يمضغه طوال ساعة من الزمن، حول ما قاله راديو طهران باللغة العربية عن «المهاجرين» من العراق واخوانهم «الانصار» في إيران. كان الضيق قد بلغ بحسين ذروته، في تلك الغرفة الضيقة في الطابق الثالث من «داخليات» الطلبه الاجانب، في ذلك البلد الاجنبي الذي كان يقبع تحت وابل من الجليد المنهمر بلا انقطاع. كان مختار في حديثه المتسارع الملهوف، يجعله يحس برغبة ملحة في أن يصعد على المقعد ويصرخ باحدى تلك الاغنيات «الاوبرالية» كيفما كان. غير أن صوته، عندما خرج من كوة الضيق، لم يكن «اوبرالياً»، ولا كان عالياً أو منفعلا، انما كان غريباً حتى عليه هو نفسه. . . .

ـ الحالة عندي أشبه بيهود المدينة الذين أخرجهم النبي منها فذهبوا يتحصنون بخيبر فذهب وطوقهم هناك.

توقف وهلة وجيزة تم تابع دون أن يوجه الحديث لشخص معين. . . .

ـ اذا كان لابد من العودة لتلك الفترة من التاريخ، فهم حتماً أشبه بهذا منهم بالمهاجرين. . . .

عندما يلقى طفلك، أمام الضيوف، بعبارة من تلك العبارات التي لايفترض أن يعرفها الاطفال، فغالباً ما يتظاهر الضيوف بأنهم لم يسمعوا شيئاً. ولكنك تظل ممسكاً بقلبك مخافة أن يردفها بأخرى مماثلة. . . تلك كانت حالة الاستاذ. أما الاخرون، الذين عرفوا في حسين عاشقاً متبتلا في عين «ك» صديقة الاستاذ، هالهم انعتاقه من طوق الصمت المسكر الذي ظلت تضربه حوله عيناها الخضراوان طوال عامين من الزمن. فسقطوا في وهدة من الصمت المطبق. . . ومثل تلك الكلمات تكبر في الصمت، وتظل تدور فيه كالدوائر التي يحدثها سقوط حجر على سطح ماء ساكن. كان مختار أول من صحا. فتناول علبة «البيبسي» وجرع منها ثم أعتدل وهمَّ بأن يقول شيئاً. ولكن الاستاذ كان أسرع منه ـ هل هذا بفعل «الفودكا» ام بفعل هذه العلاقة الجديدة مع المدعو غسان.

طاطأ الاخرون مسلمين بما قاله الاستاذ كعادتهم بل واكسوا وجوههم نفس التجهم الذي علا وجه الاستاذ. وكأنما شجعت

عبارة الاستاذ مختار ليتخذ موقفاً اكثر احتجاجية، لأن حسين، كان حتى تلك اللحظة، محسوباً على الغرفة رقم «٢١» فهمّ بالوقوف لولا أن سبقه حسين نفسه.

خرج دون أن يقول شيئاً متفادياً النظر في عيني «ك» اللتين كان يحس باهتزاز حقلهما يكاد يطوقه من جديد بذلك الحذر. وقبل أن يدلف الى غرفته المجاوره، تمطى يستعيد نشاطه وهويتطلع في الممر الطويل الذي يفصل بين صفي الغرف الفردية والزوجية. فتح باب غرفته فلفحته زخة من الهواء البارد. حيث تعود أن يترك النافذة مواربة. ودخل دون أن يشعل الضوء. ووقف عند النافذة فملأ رئتيه بالهواء الرطب ثم زفر طويلا مفرغاً صدره من بقايا الضيق. فاستكمل انتعاشه، ثم أخذ يتطلع عبر النافذة، الى البياض الكلي الذي كان يغطي كل شيء في الخارج. كان الجليد ما يزال يتساقط ويتراكم فوق الاشياء وفوق نفسه. تذكر شتاءه الاول هنا. وكيف أنه أحس بالحصار عندما رأى الجليد يتساقط أول مرة، وأحس بالوحدة والغربة والشوق، فبكى في نفس هذا المكان. في نفس هذه الساعة من قبل عامين. وأبتسم حينما تذكر السؤال الذي طرحته عليه الحارسة العجوز، في الطابق الارضي، والتي لا تتوقف أوترفع رأسها عن الحياكه. . . لقد سألته في صبيحة ليلة بكائه تلك، بينما كان منتصباً امام المدخل الزجاجي يتطلع الى الجليد بالخارج في تردد. . سألته دون أن ترفعّ عينيها عن الحياكه. . بصوتها الذي يشبه اصوات الحارسات:

- هل لديكم جليد كهذا في بلدكم؟

- أجل. . . في المجمدة!

اجاب باقتضاب وخرج مسرعاً وهو يحس بعينيها تستقران على ظهره من فوق نظارتيها السميكتين المعلقتين على أرنبة أنفها الدائم الاحمرار.

- «لقد قلبت شفتيها وواصلت الحياكة».

فكر بينه وبين نفسه.

- «بنللوبي»

أعجبه الاسم الذي واتاه عرضاً، فضحك وهو يخطو بحذر فوق الجليد. . . وأصبح يدعوها به كلما التقيا - صباح الخير «بنللوبي» مساء الخير «بنللوبي». . . . وتكتفي العجوز بهز رأسها دون أن ترفع عينيها عن الحياكه. وعندما توثقت بينهما الصلة، كان يتأتى بعد منتصف الليل، فيجلس بقربها ساعات يتأتىء كالطفل المتخلف محاولاً ممارسة اللغة التي كان عليه أن يتعلمها. لم يكن يحس معها بالخجل الذي كان يحسه في حضرة «ك». وعندما كان يعجز عن تكوين العبارات، يلجأ الى لغته العربيه بحيث قام بينهما نوع من التفاهم بلغة أعتمدت نغمة الصوت وتعبير الوجه وبريق العينين اكثر من اعتمادها معنى الكلمات. وقد سمح لهما ذلك حتى أن يتشاجرا بين حين وآخر.

- اذا كنت تنتظرين «يوليسيس» فهولن يعود اليك - أما اذا كنت في انتظار «جودو» فهو حتماً سوف يحضر ليصحب نعشك الى الكنيسه.

هكذا كان يقول لها بالعربيه عندما يتخاصما. فكانت تتمتم بعض الكلمات. . وقد تبتسم، وعندما شرح له الاستاذ ما كانت تتمتم، علم أنها كانت ترد عليه قائلة - حمداً لله أنك لست أيها. . . .

وقد ضحك حسين طويلاً واندهش أنها كانت تفهم ما كان يقول. . وأحس بأنه كان يحبها.

ولم يصح حسين من تهويمته تلك أمام النافذه وانجراره مع تداعي ذكرياته الصغيره، ألا عندما سمع الطرق على الباب. . . كان خافتاً في البدء. . ثم علا. . فجفل صائحاً - أدخل.

وانفرج الباب عن خارطة جسدها البديع يرتسم على خلفية الضوء الصادر عن الممر.

- لماذا تقف هكذا في الظلمه؟

تحدثت كأي زوجة تدلف الى مخدعها رغم أنها كانت المرة الاولى التي تأتي فيها الى غرفته. وقبل أن يغمر الغرفة الضوء الذي أشعلته، غمرتها هالة حقلها المغنطيسي فأحس بالخدر يتسلقه مع رؤية عينيها الخضراوين، فيصعد على كل كيانه. . . فانتفض كالمذبوح.

- أوه. . ألا تحس بالبرودة؟ - لماذا لاتغلق النافذه؟

وسارعت الى النافذه تغلقها فكادت تلامسه في مرورها. . . لم تكن قريبة منه بكل هذا القدر ابداً من قبل. وعندما غمرته رائحتها نفذت أنوثتها من نخاعه الى كل بدنه. . . فاستند الى ظهر المقعد يحتمي به من السقوط عليها.

- أنظر. لقد جئتك بكأس من الفودكا.

وضعته بخفة على المنضده وظلت واقفة تنظر أليه. . . لقد فاق سحرها حتى أكاذيب الذين تصوروا أن خيالهم أصدق من حقيقتها والذين ظلوا حتى هذه اللحظة سكرى بأحلامهم، محلقين بعيداً عن بلادهم وديارهم وذويهم. هناك في عينيها كان توالى الفصول البديع، والحدائق الغناء ذات التشكل الذي لايصدق، والطرقات التي تعج بالحركة، والساحات المطرزة بالخيول المطهمة والفرسان القدامى والمحال، والناس والحرية. . . كانت أوربا كلها في عينيها الخضراوين سمفونية ايقاعها تفاصيل جسدها الاسطوري الذي لايشيخ ونغماتها تنسكب

مع شعرها الذهبي كأنها قد هبطت لتوها من قمة «الاولمب».
- لماذا لاتجلسين.
خرج صوته متحشرجاً مرتجفاً من وهن النشوه.
- أوه. . هاأنتذا اخيراً حسين الذي أعرفه. . لقد كنت غريباً هذه الليلة. . كنت تبدو مريضاً أو شيئاً من هذا القبيل. . .
- كنت أحس بقليل من الضجر. . . لم أعد أحس به بعد
كان الخدر اللذيذ قد أخذ يسري فيه حتى مفاصل اصابع قدميه.
- لا أستطيع أن أصدق. . . أأنتِ هنا؟
ومدت اصابعها فشدت شعره مداعبة برفق
- هل كنت تتصور أنني اتركك تذهب هكذا؟
والقت بخيوط الذهب المجدول على صدرها الى الخلف وابتسمت له دون تحفظ. . لقد تمكن منه الخدر تماماً واسكرته نشوة الاستسلام. وسمعا خطوات مختار الثقيله تمر من تلك اللحظة أمام الباب ثم وهو يدلف الى غرفته.
- لقد ذهب
وأشارت الى الممر. . ثم أردفت.
- نستطيع الآن العودة الى الجماعة
- ربما ذهب لاحضار علبة أخرى من «البيبسي»
قالها بشيء من التهكم. . . فاتسعت حدقتاها في انبهار طفولي.
- اذن. . . أنت أيضاً تعلم بالامر!
- أي أمر؟
- مختار «والبيبسي» المخلوط بالويسكي.
- ماذا؟
ضحكت كصبية شقيه
- ألا تعرف حقاً. . لقد غافله شخص مرة ورشف جرعة من العلبة. . فأقسم أنها كانت مخلوطة بالويسكي.
- هذا غير صحيح.
- حتى اذا كان الذي غافله ورشف تلك الجرعة هو أنا؟
ران بينهما صمت أخذ يقلب فيه ما قالته بينما ظلت هي تبتسم في خبث.
- لا لا. . . لاتحاولي إرضائي بهذا. . فأنا حتماً لا أرغب في ابتزازه

نهض وقد أحس بأن الخدر قد زايله. . . ومضى يقول.
- صحيح أننا اختلفنا، ولكن هذا لايجعلني أطعن في ورعه وتدينه. . فهو بالتاكيد لايشرب الخمر ولا يأكل لحم الخنزير ولا يقرب النساء ولا. . . وانفجرت ضاحكة في فجور جعل حسام يتلفت في الغرفة ليتأكد أن الابواب والنوافذ محكمة الاغلاق.
- يالك من ساذج. اتتصور حقاً أن هذه التي تقضى عطلة الاسبوع في غرفته، يستأجرها لتساعده في الترجمه وتبويب المراجع كما يدعى؟ ثم هل هذا عمل تستطيعه عاملة في مصنع لتعليب الفاصوليا؟
- إن هذا افتراء لايمكن أن يكون صحيحاً. . . لايمكن.
كان يدافع عن دينه اكثر من دفاعه عن شخص مختار.
- إبعد أنت في عالمك الطيب!
- ثم. . من أين لك بكل هذا؟
ضحكت في خبث. . لأول مرة يلمح اخضرار عينيها يعتكر صفاؤه بضباب رمادي. . . أنا لست مثلك. . . حب الاستطلاع مهم بالنسبة الي. . أحس باطمئنان اكبر عندما اعرف اسرار الآخرين. . أوقل، عندما اجمع حولهم بعض المعلومات المفيده. . . هذا يجعلك تأمن جانبهم. . و. . . تسيطر عليهم.
كاد يسألها عما تعرفه عنه وعن الاستاذ والآخرين. . . وكأنها أحست هي بذلك حيث أردفت.
- الصعوبة فيك، أنني لاأدري بالتحديد، إن كنت تريد أن تشتري ام أنك تشاهد حسب.
لم يفهم. . . أو. . لم يرد أن يفهم. وأحس بالدوار. . وأحس بأنه سجين صحا لتوه من حلم بالرابي والدفء وأخذ يحلق في القضبان وفي زوايا زنزانته المعتمة الرطبة. . . نهض من جلسته يتراوح مابين الحلم واليقظة. . .
- ولكن هذا غير اخلاقي
مرة أخرى يخرج صوته من كوة الضيق. ورغم ذلك. . فقد ترنح في وقفته عندما عاجلته عيناها بنظرة مباغته. . ولكنه تمسك بضيقه وظل يتحسس ما إذا كانت قدمه تستقر بكل موطئها على الارض، وهو يتوجس من نتيجة المعركة التي نشبت بينهما. . . فحسم غسان

الموقف لصالحه تماماً بحضوره في تلك اللحظة وكأنه يستجيب لاستغاثته

- مغدرة. . أرجو ألا اكون قد. . . . .

وقف في فرجة الباب بوجهه المستطيل وشاربه الذي يصبح خطاً رفيعاً عندما يبتسم، يعلق كعادته، حقيبته المنتفخه دوماً على كتفه.

- كلا. . . بالعكس. . أدخل. . أدخل.

هرع اليه حسين يمسك بيده ويجره للداخل. . وعندما هم بتقديمه الى «ك» كانت قد غادرت الغرفة على عجل.

- لاتزعج نفسك. . نحن نعرف بعضنا جيداً. . . وهي لذلك لاتطيقني. . . هل أنت متحسر لذهابها؟. . . لاأظن.

وضحك حسين في ود وامتنان. . . ومضى غسان مباشراً في الحديث كعادته. . .

- أنها لاتحب ألا من يقع في دائرة سحرها.

ثم نظر الى حسام نظرة صريحة. . وأردف

- كالنار. . . تجتذب الفراشات فتحرق اجنحتها لتظل تحبو حولها عاجزة عن التحليق.

- إجلس وحدثني عن الاخبار. . كيف هي الحال في العراق؟

- ألا تستعمل هذا؟

واشار الى الراديو الصغير الذي كان ملقى على مسند الفراش

- هذا؟!

زفر حسام. . . ثم أردف

- هذه الاذاعات اللعينه كلما لجأت اليها تتقصى خبراً عن أهلك، جعلتك تنام آخر الامر بمحصلة واحدة مفادها. . . أنّ ليس هنالك جدوى، ضحك غسان وهو ينزل الحقيبه من كتفه ويضعها على المنضده.

- لو لم تكن هنالك جدوى لما اضطروا أن يقولوا لك أن ليس هنالك جدوى.

وأخذ يفك حزام الحقيبه

- أنهم يعرضون الامور بصورة ساحرة

- لانهم يعرفون الوتر الحساس فينا فيعزفون عليه. . . مثل «ك» تماما هي ايضاً ساحرة وتريد أن تقول نفس الشيء.

- لم تصلك صحف؟

- ليس بعد. . ولكن وصلتني حقيبة أمي الدبلوماسية وهي حتماً تحمل أخبار العراق.

وفتح الحقيبة وبدأ يخرج منها عدداً من اللفائف يفضها ويضعها على المنضدة - دبس. . . عنبه. . . خبز لحم. . . كبه. . . كليجه ومضى يعدد محتويات اللفائف بينما ذهب حسام الى الدولاب وشرع يخرج منه الصحاف والملاعق. . . .

كان الاستاذ في حوالي الخامسة والثلاثين مستدير الوجه تقوم على قمة رأسه دائرة من الصلع مثل مستنقع يختبىء وسط أشجار غابة استوائيه.

لم يكن أحد يعرف أو أهتم بأن يعرف متى جاء الى ذلك البلد، ولكنه كان يقص احياناً حكايات حدثت لأناس كانوا هناك قبل عشرة اعوام. والذي يعرفه الجميع هو أنه يتقن لغة ذلك البلد، ولم يشاهد أبداً إلا في معبد «ك»، وأنه لم ينقطع أبداً عن دراسة شيء ما، ولم يتحول أبداً عن الغرفة رقم «٢١» حيث لم تمض ليلة دون أن تتحلق مجموعة من الطلبة الشباب حول الاستاذ يعبون الفودكا ويتحدثون حول نفس الموضوعات بنفس اللغة ونفس المفردات، ويؤمّنون على كل ما يقوله الاستاذ بدندنات تشبه التسابيح. كان نادراً ما يتحدث عن موطن ما. . ولكنه، عندما كان أحياناً يشير الى بغداد أو البصرة يبدو وكأنه يتحدث عن قارة شبيهة «باطلانتيس».

وفيما عدا «ك» كانت هناك فتاة تشبه الدميه تجيء على فترات متباعده فتجلس صامتة وتبدو دائماً ساهمة مهومة في عوالم بعيدة أخرى. لم يكن يبدو أنها تخص أحداً بعينه، ولكنها كانت تفضل الجلوس بقرب المدعو محمود، ربما لانه كان مثلها يميل الى الصمت.

وفي الحالات النادرة التي كانت ترغب فيها أن تتفوه بعبارة كانت تتطلع الى «ك» وكأنها تستأذنها أو تستوحي منها ما يجب أن تقول. كان من الممكن أن تكون أقرب الى حسام لولا انشغاله المسكرب «ك». فقد كان فيها ما يشبه صديقته «بنللوبي» العجوز وربما يكون

هذا الانتظار المبهم الذي تتشاغل فيه العجوز بالحياكه وهذه الدمية بالصمت والتهويم.

لايدري حسين، ما إذا كان انجراره الى تلك الغرفة بفعل مصادفة وقوعها بجوار غرفته، ام بفعل انجذابه الغريب لعيني تلك الشقراء الاسطورية التي رآها أول مرة في صبيحة وصوله، فأحس لحظتها بأنه كان يحلم بها طوال أربعة وعشرين عاماً هي كل عمره، ام لمجرد أنه لم يكن مطروحاً أمامه خيار آخر سوى غرفة مختار وهو خيار مستحيل. وجد نفسه هناك كل ليلة يتحلق مع الاخرين حول الاستاذ والفودكا يسمع من الاحاديث شذرات متباعدة ويتحين غفلة الآخرين ليستنشق من عيني «ك» الخضراوين تلك النسمة المسكرة البديعة، فيذهب الى غرفته يذوِّب في الظلام وحشته ووحدته مع ذلك الشوق العارم للكسل العليل الذي تبثه عيناها في كيانه عندما تنظر اليه بملء ذلك الاخضرار البديع.

أما مختار، فلم يكن يتردد أبداً على الغرفة «٢١» وكان عندما يمر بخطواته الثقيلة أمام الغرفة، يتبادل الحاضرون الغمزات والنظرات فيضحك الاستاذ ضحكته الرزينة وهو يهدهد في رفق شعر صديقته الذهبي المنسكب على ظهرها فتبتسم هي الأخرى متواطئه معهم.

- الامام . . امريكو «فيزبوتش» الذي وصل أمريكا قبل كولمبس، ولم يكتشفها. كان يردد أحياناً مثل هذه التعبيرات فينفجر الآخرون ضاحكين في حماس وطرب للعباره الذكيه . . . وكانوا على يقين بان مختار كان يبصق على باب الغرفة «٢١» كلما مرَّ من هناك ويرجو الله أن يخسف بها الارض بمن فيها من زنادقة.

في المناسبات القليلة التي جمعت الاستاذ ومختار، كانت الجلسة تنتهي بالصراخ والسباب واللعنات كما حدث مرة في «كافاتيريا» الكليه حول موضوعة الحرب الامريكية الفيتنامية والوجود السوفيتي في افغانستان. فافترقا بعدها ثلاثة أشهر لم يكن الواحد منهما يرد تحية الآخر أو بالاحرى يخطر بباله أن يحييه بالاساس. الى أن جاء ذلك اليوم الذي نسي فيه مختار حافظة نقوده وركب الحافلة على عجل. وأخذ يبحث في جيوبه كلها عن فلسين يدفع بهما عن نفسه الشرَّ الذي أخذ يعتمل في عيني الجابية القصيرة القاسية التي كانت تنظر أليه في تشكك وضيق ممسكة بالبطاقة المنزوعة وقد كاد صبرها ينفد، مما زاد في ارتباكه. وفي اللحظة التي كاد لسانها فيها ينطلق بكل صنوف السباب غير اللائق، التي تشتهر بها جابيات الترام وكأنما كنُّ يتلقين عليها دروساً تاهيلية للوظيفة، في تلك اللحظة. نهض الاستاذ الذي كان يرقب المشهد من مقعده من الخلف ودفع عن مختار. وفي زحمة ارتباكه. ودون وعي منه شكره مختار على انسانيته مما جعله يتحسر فيما بعد ويتمنى لو أن الذي فعلها كان واحداً من اولئك الاجانب الذين ينظرون متلفعين في مقاعدهم، يمنون النفس بمشاهدة فصل مسرحي، هزلياً كان أو مأساوياً، ولكنه في النهاية ربما يكسر بعض الرتابة والملل الذي يجثم على صدورهم. . ولقد كرهوا الاستاذ حتماً لحرمانهم من ذلك. ولم يكن أمام مختار أن يتنصل عن عرفانه رغم الظروف التي فرضته فتصالح مع الاستاذ. ولكنهما عادا فتخاصما بعد أسبوع واحد حول الوجود الكوبي في أنجولا واثيوبيا. ولم يتصالحا إلا بعد تدخل «ك» في الأمر التي لابد وأن تكون قد استثمرت ما تجمع لديها من معلومات حول علبة «البيس» أو المترجمة التي تعمل في مصنع تعليب الفاصوليا. غير أن الطاقة الكبرى انطلقت من شرارة صغيرة اثناء عرض لاحد افلام الكاوبوي الامريكية حينما قام البطل بقتل عدد من الهنود الحمر دون مبر ر معقول فلم يتمالك الاستاذ.

- ياللوحشيه . . لقد أفنوهم بلا رحمة

- تصور . . . كيف كان يمكن أن تكون امريكا لو تركت للهنود الحمر فقط؟

كانت عبارة مختار هذه هي البداية . . فاجابه الاستاذ.

- كالهند . . أو الصين . . أو مصر . . أو الاتحاد السوفيتي . . أو

- والديمقراطية؟

كان هذا سؤالا تعجيزياً في تصور مختار. ولكنه بدلاً من أن يحسم النقاش طوره فاحتدم حتى بلغ التساؤ ل عمن كان يمكن أن يهيمن على العالم حينها . . هتلر ام ستالين؟ ويقال إن مختار وجه لكلمة لفك الاستاذ، لو صادفته لكان الان في عداد ضحايا الحرب البارده. ويقال إن الاستاذ قد غضب غضباً لم يغضب مثله إنسان من قبل. وقال لمختار.

ـ من الافضل أن تغادر هذا البلد دون أن تجبر على ذلك.

وكان وقع هذه العبارة رهيباً على مختار. فعاوده الخوف القديم. لأن مختار عندما قدم الى هذا البلد جاءه متأبطاً حزمة من الدولارات كانت هي حصيلة عرقه في بلاد «اليانكي» البارده، وقلباً واجفاً من رعب يد المفلوج التي عبرت المتوسط الى أوربا والاطلسي الى أمريكا تبحث عن أعناق السنوسيين، والناصريين، والديمقراطيين، والاخوان، والتقدميين وغيرهم دون حساب أو فرز طالما لم يكن بحوزتهم صك الغفران الأخضر. فهمسوا له أن يشد الرحال الى هنا محتمياً تحت أي دراسة تضمنها له حزمة دولاراته المرغوبة جداً. . وأن يمسك لسانه. . وهذا الجزء الاخير من الوصية هو الذي أهمله حتى نبهته عبارة الاستاذ. ومنذ تلك الليلة، ندرت حركة مختار بالمر وكادت تنقطع تماماً ولم يعد للظهور إلا بعد عودة خميني إلى ايران. ولايدري أحد تفاصيل ما حدث بالضبط، فهناك رواية تقول إن الاستاذ هو الذي بادر وذهب اليه في غرفته ودعاه للغرفة رقم «٢١» نسيان الماضي بعد أن تحدثا طويلا عن الثورة التقدمية في أيران كما يحلو للاستاذ أن يسميها والاسلامية كما يسميها مختار. وعندما حضر الى الغرفة رقم «٢١» في تلك الليلة وقف عند عتبة الباب متردداً وهو ينظر الى الجماعه والفودكا والى «ك» التي كانت قد رفعت رأسها عن كتف الاستاذ تفهماً لطبيعة الضيف الجديد ولو كان هناك عباءة لسارعت وتلفعت بها بالتأكيد.

ـ هل ترغب في أن نرفع هذا؟

اشار الاستاذ الى الفودكا. . ثم التفت الى «ك» فنهضت متثاقلة. وقبل أن تشرع في لملمة الكأسات والقناني، رمقت مختار بنظرة ضمنتها كل مفردات ذلك القاموس السري بينهما. . . فلانت اساريره للتو

ـ لاتتصور أنني متعنت الى هذا الحد.

ـ إذن لماذا لاتدخل. . . هيا أرفعوا هذه الزجاجة والكأسات بسرعه.

ـ كلا. . . لاترفعوا شيئاً.

اشار مختار بيده يوقف المجموعة التي نهضت لتساعد في رفع ادوات السكر.

ـ لاترفعوا شيئاً. . . . لكم دينكم. ولي ديني.

وابتسم. . ثم ضحك. . فضحك الاستاذ ثم ضحك الآخرون.

ـ «إذن فهو لن يصدر الثورة الى الغرفة «٢١». .

فكر الاستاذ بسرية تامة قبل أن يردف موجهاً الحديث لجماعته

ـ ظريف. . أليس كذلك؟

وكانت بمثابة الضوء الاخضر للآخرين. . فتسابقت اصواتهم وامتدت اياديهم في حراره

ـ لماذا لاتدخل. . هيا. . بالله عليك. ادخل

ـ لا أود أن أحدَّ من حريتكم

وتصايح الجميع دفعة واحده.

ـ كلا. . كلا. . بالعكس تماماً.

وتلى ذلك فترة من الصمت بدا فيها مختار مفكراً قبل أن يقول

ـ إذن. . دعوني أذهب فاحضر زجاجتين أنا أيضاً.

وضحك برداءة من يتحدث لغةً يجهل أصولها. وأردف. . .

ـ حتى نحس بالألفه. . . !

وضحكوا هم أيضاً ولكن في شيء من الحذر الخبيث حيث لم يكونوا يعرفون بعد هوية الزجاجة التي يقصد.

وكانت تلك هي المرة الاولى التي يرى فيها الناس علبة «البيبسي» التي لم تفارقه في كل الجلسات التي واظب على حضورها كل ليلة في الغرفة «٢١». ولكن الامانة تقضي بالاعتراف بأن مختار لم يصبح أبداً من توابع الاستاذ أو تذب شخصيته المتفردة في تلك الجماعة. فقد احتفظ بلغته ومفرداتها، واصبحت الجماعة شيئاً فشيئاً تخصه بنفس الدندنة التي تؤمن بها على حديث الاستاذ. حتى عندما جاءهم ذات ليلة يتأبط الكتاب الأخضر سارعوا يقولون في حماس.

ـ لقد سجلوا منه كاسيتات. . . هل تعلم ذلك؟

أما الاستاذ. فقد فكر بسرية اكثر وهو ينظر الى الكتاب «صك الغفران» حتى تلك الليلة التي خرج فيها صوته من كوة الضيق، وجد حسين نفسه محسوباً على الغرفة رقم «٢١». وقد انحاز الى جانب الاستاذ عندما كان الصراع قائماً بينه وبين مختار. أما بعد التحالف الجديد بينهما وبعد أن انقلب التناقض الواضح الى خلط

غير منطقي، ظل حسين يحاول ألا يلقى بالاً لما يدور من حديث وفرغ بكليته للخيار السهل اللذيذ الذي كان مطروحاً أمامه. فالقى بنفسه في حضن ذلك الخدر البديع الذي تبثه فيه عينا «ك» وأخذ يترك نفسه تتوه في دغليهما بلا تحفظ مستكيناً لروعة الانبهار أمام ما تحويانه من سحر وخطر. . . حتى تنبه لهذا الايقاع الجديد من نفسه والذي بدأ بالضجر ثم تحول الى ضيق أخذ يزاحم الخدر فيه ويغالبه. ولقد أحست هي بذلك فأخذت تغدق عليه النظرات المؤطره بابتسامات خاصة. ولكن دون جدوى. فكلما أغرقت الجماعة في الفودكا والحديث عن الامام والثورة، كلما ألح عليه الضيق. كان ينظر اليهم فيلمح هشاشة وزيف ما يجمع بينهم. وقد تنبه مرة لعبارة رمى بها مختار عن قصد ليمتحن متانة وصدق الحلف بينه وبين الاستاذ.

ـ أليست مصادفة عجيبه أن يظهر البابا البولوني مع ظهور الامام؟

ورغم أن الاستاذ قد تذكر حينها «حزام برجنسكي» ألا أنه ابتسم ولم يعلق بشيء. بدأ الضيق يتحول الى ما يشبه الاختناق أبطل شيئاً فشيئاً مفعول الخدر في أوصاله ثم بدأ يهزه في عنف كالمصروع الذي غافلته النوبة بينما كان غارقاً في حلم لذيذ. . ثم هدأ. . . فخرج عندها صوته من كوة الضيق فلم يكن هو الذي تحدث. . . أو. . . لم يكن ذلك الـ «هو» الذي لازمه اربعة وعشرين عاماً.

هل كان هذا بفعل العلاقة الجديدة مع غسان؟ كما قال الاستاذ. . . لقد زاره غسان قبل شهر من تلك الليلة. . . كانت المرة الاولى التي يراه فيها بشاربه الذي يصبح خطاً مستقيماً عندما يبتسم لأنه عندما يبتسم كان يبتسم حتى النهاية وكذلك عندما كان يحزن. جاءه في ذلك الصباح المبكر، ولم يكن قد صحا من نومه بعد، وخاطبه مباشرة

ـ جئت أليك رغم أنك محسوب على الغرفة «٢١» ولا أدري لماذا! حدسي يقول لي بأن فيك مالم يمت بعد من شوقنا القديم.

نهض حسين مندهشاً وهو يدغدغ عينيه.

ـ ماذا حدث؟

ـ هنا تجد كل شيء. . . وتذكر أنني لم اكن أقلَّ حماساً منك ومنهم للثورة في ايران. . . ولكن ـ

وقبل أن ينطق حسين بحرف آخر، كان غسان قد ترك مجموعة من الصحف على المنضده وذهب مخلفاً رنة الحزن في صوته تجوس في الغرفة الصغيره. . . ورأى حسين ذلك الصباح، وقبل أن يغسل وجهه، صوراً بشعة لاشلاء الصبايا والفتيان من طلبة المستنصريه.

بعد أسبوع من هذه الزياره، كان حسين يطرق باب غسان

ـ هل جاءتك صحف من بغداد؟

ابتسم غسان حتى صار شاربه رفيعاً مستقيماً وفتح الباب على مصراعيه. . كانت تلك هي المرة الاولى التي يتذوق فيها طعم خبز اللحم العراقي منذ فترة طويلة.

وأخذت زياراته تتباعد للغرفة «٢١» حتى انقطعت تماماً عندما استغرقه خياره الجديد. ولكنه عاد هذا المساء منتشياً يصعد الدرج في نشاط لم يعهده في نفسه من قبل. وكأنما أراد أن يرى فيه الآخرون هذا. أوربما أراد أن يمتحن خياره الجديد، فطرق الغرفة رقم «٢١». . كانوا كلهم هناك يقبعون تحت ضباب من دخان السيجاير. تطلعوا أليه كما تتطلع الشرطة في وجه متهم ظل هارباً زمناً طويلا ثم قرر طوعاً أن يسلم نفسه. ومثل كل الشرطة لم يرحبوا به، ولا هو بادر بتحيتهم، مثل كل المتهمين.

أما «ك» فقد بدأت محاكمتها له تواً حيث أشاحت بوجهها تحرمه من عينيها ولكن بصورة أقرب الى التأنيب منها الى الادانة وكأنما كانت على يقين بأن عودته هي بداية التوبة وطلب الغفران. كان مختار أول من تحرك رافعاً علبة «البيبسي» الى فمه فتبعه الجميع يرفعون كأساتهم تهيئة لكسر طوق الصمت الذي فرضه حضور حسين المفاجيء. . . كان واضحاً أن ثمة موضوعاً قد انقطع الحديث عنه وظل معلقاً مع سحب الدخان. الوحيد الذي لم يتنبه لحضوره كانت الدمية التي كانت تجلس قرب محمود ساهمة وكأنها قد صحت لتوها من حلم تحاول أن تستعيد تفاصيله. . فسارت بسذاجتها وعفويتها الطفوليه وهي ما تزال نصف نائمه.

ـ ولكن. . . هل ايران مسلمون؟

ونظر اليها مختار محنقاً وقلب نظره في الأخرين باستنكار وكأنه يستشهدهم. . .

ـ لماذا هذا السؤال الآن؟. . . لماذا؟!

عاتبها محمود وهو يشد شعر رأسه في بؤس . . . كان دائماً يحذرها من الخوض في مواضيع لاتعنيها . . ولكنها واصلت البحث في تفاصيل حلمها قبل أن يضيع .

ـ لقد قرأت . . . لست أدري أين اومتى . . . أنهم يعبدون الحريق . . أو شيئاً من هذا القبيل .

ونهض مختار غاضباً

ـ لن أجلس مع هذه الـ . . . . . .

ولم ينس أن يأخذ معه علبة «البيبسي» وهو يغادر الغرفة . . وتوجهت كل الانظار نحو الدمية المشدوهة تود لو تلتهمها من الغيظ . . فارتج عليها وأحمر وجهها من شدة الاضطراب .

ـ ولكن . . . ولكن . . . عفواً . . . لقد ظننت طول الوقت أنه . . مثلكم . . عربي .

قالت متلعثمة وهي تشير الى مقعد مختار الخالي . . وزاد هنا الخطأ المركب من غيظ المجموعة . . . وعندما أرادت أن تستنجد بـ «ك» فهمت من عينيها كل شيء . . . فتلفتت تبحث عن حقيبتها . ونهضت وهي مضطربة أشد الاضطراب وسط تلك الوجوه الغاضبة في صمت .

ـ حسناً . . . سوف أذهب . . أعلم أنني يجب أن اذهب . . الآن . . آسفه . . آسفه . . وجهتها لمحمود الذي كان يدفن وجهه بين كفتيه . . ربما تصورت أنه كان يبكي .

ـ لقد كنت . . . ساهمه .

واخذت تتلمس طريقها نحو الباب فترتطم بالمقاعد فتسقطها وتنحني لترفعها فتسقط منها الحقيبه وعندما تهم بامساكها يرتطم عجزها بالمنضدة فتسقط الزجاجة والكاسات ولوهلة كانت مثل قطه مذعورة داخل دولاب الاواني .

ـ أنها أشياء . معقده . . ما كان عليَّ أن . . . ولكن صدقوني كانت قد نجحت أخيراً في بلوغ الباب . . . ففتحته

ـ لم أقصد ايذاء أحد . . . ابداً

وقد أخذت تردد أبداً ـ أبداً وتحاول في نفس الوقت أن ترفع ذراعها مودعة فبدت لوهلة أنها عاجزة عن الخروج . وعندما أغلقت الباب أخيراً تبقى طرف تنورتها الخلفي محصوراً بالداخل من شدة اضطرابها . فكان آخر ما رآه الغاضبون في تلك الغرفة من تلك الدمية طرف تنورة زرقاء يسحب في حذر من خارج الباب . . . وعندما أنهت سحب التنورة فكر حسين «يا للراحة التي تحسها الآن» وكاد يضحك عندما فكر بأنها قد ذهبت وهي تتصور أن الجرم الذي أرتكبته هو اعتقادها بأن مختار كان عربياً . . . ولم يرفع محمود وجهه عن كفتيه طوال تلك الليلة . . . وظل الجميع ينتظرون الاستاذ .

ـ حسين . . . إذهب وناد مختار .

قالها الاستاذ وكأنما أراد أن يمنحه فرصة للدفاع عن نفسه مستفيداً من هذا الوضع الطارىء . . ولكن حسين لم يتحرك من مكانه .

ـ ماذا بك؟

ـ هذا الخلط . . . لم أعد استطيع أن أتبين الاشياء هنا .

ونظر اليه الاستاذ وهو يكبح جماح غضب لايليق بقاضي .

ـ طبعاً . . . كيف لاتختلط عليك الاشياء .

إذن لقد بدأ التحقيق . . . فيما عدا محمود الذي ظل يدفن وجهه بين كفيه ، أعتدل كل الباقين في جلستهم . . . أما «ك» فكانت ما تزال مشيحة بعينيها بعيداً . . ربما حتى لاتؤثر على مجرى التحقيق الذي قرر حسين أن يجعله قصيراً . . . ومضى الاستاذ .

ـ ألا تعتقد أن علاقتك بالمدعو غسان قد اتخذت بعداً يصعب السكوت عليه؟

ـ ولماذا السكوت!

ارتج على الاستاذ . فلجأ الى شعر «ك» يعابثه بأصابعه كانما ليطفىء فيه غضبه واضطرابه . فالتفتت اليه مبتسمة في غنج عذب قصدت به في الاصل حسين حتى يدرك فداحة ما يمكن أن يخسر أو روعة ما ينتظره من ثواب التوبه .

ـ ماذا تقول عن المنشورات التي يمدك بها؟!

حاول أن يبدو غير مكترث

ـ أتعني الصحف العراقيه؟!

وضحك باستهزاء

ـ أتسمي هذه صحفاً؟

ـ اذا كنت تريد أن تسميها منشورات فلا بأس . . . مثل كل الصحف التي توزع علينا بين حين وآخر . سورية كانت ام ليبية ـ

ام . .

لابـد أن الضـربـة التي تلقتهـا المنضدة حينذاك . . . قد ألمت يد الاستـاذ كثيراً، لأنهـا كانت من القـوة بحيث اسقطت الـزجـاجـة واطارت كأسه فتهشم على الارض . . . وهيمن على المكان صمت شغله الاخرون بمتابعه «ك» وهي تنحني تلملم الزجاج المتناثر على الارض، ثم أحضرت قطعة مبللة أخذت تزيل بها النثار الدقيق . . ثم جاءت بكأس أخرى ورفعت الـزجـاجـة وصبت فيها كثيراً من الفودكا ومدتها الى الاستاذ الذي كان قد تناول علبة الدخان ووضع سيجـارة بين شفتيه فنهض ثلاثـة من الحضـور وأشعلوا ثلاثة اعواد ثقـاب انحنـوا بها فوق وجـه الاستـاذ الـذي أخرج قداحته الذهبية فاشعل سيجارته فعاد الثلاثة الى مقاعدهم كراقص «الفانتوميم» ثم تنـاول الـكأس من يد «ك» الـتي ظلت ممدودة طوال هذا الـوقـت ورشف منها جرعة بينما جلست هي بقربه ووضعت رأسها على كتفه .

ـ لقد تصورت أن الفترة التي قضيتها بيننا قد أهلتك لتصبح واحداً منا. كان الشرخ واضحاً في صوته رغم محاولته أن يبدو طبيعياً .

ـ يجب أن توقف هذه العلاقة المشبوهه .

كان أقرب الى الرجاء منه الى الطلب .

ـ ولكننا سوف نسافر سوية .

وتعلقت به ثمانيـة عيـون من أربعـة أقطـار مختلفـة من الـوطن العـربي . . . ثم أخـذوا ينظرون الى التي لم تكن قد ادركت بعد ما آلت أليه الحال في جلسة التحقيق فظلت تدفن كنزها بين خصلاتها الذهبية بعيداً عن متناول عينيه .

ـ سوف نذهب الى العراق في العطلة الصيفية

ظل الصمت مهيمناً عليهم حتى قطعه الاستاذ

ـ أظنك لاتدري مايحدث في العراق

ـ هل حدث شيء آخر سوى الحرب؟

سأل حسام بصدق . . . فاجاب الاستاذ

ـ إذن؟ . . ماذهابك الى العراق؟

أبتسم حسام .

ـ سوف نتطوع . . اتفقنا على ذلك الليلة

اخـذوا يتطلعـون في الاستـاذ تارة وفي بعضهم تارة أخـرى . . تذكر حسام جملة قالها غسان الليلة ولم يعرها كبير اهتمام وتصور أنها كانت مزحة .

ـ «عنـدمـا تذهب الى هناك . . لاتندهش اذا وقع في يدك أسير من الغرفة رقم «٢١» ثم ضحك وأردف .

ـ أو أنت وقعت أسيراً في يد واحد من الغرفة «٢١» . الان أدرك ماذا عنى غسان بتلك العباره . . . تشنجت أصابع الاستاذ وسط خيوط الشعر الذهبي . ولم يجد حسام بداً من أن يكسر هو ذلك الصمت .

ـ اقـترح أن نؤجـل بقية الجلسـة حتى عودتي . . . هذا إذا عدت بالطبـع . وإذا لم أعـد فلا داعي للجلسة واكون قد كسبت القضية ونهض حسين . .

ـ يتحتم عليَّ أن أذهب . . أليس كذلك؟

وأردف ضاحكاً .

ـ يبدو أن هذه الليلة هي ليلة الذهاب

ورآهـا قبـل أن يتحـرك نحـو البـاب . . تنظـر أليه كما لم تنظر من قبـل . . ووجـد نفسـه يغـوص في البحـيرتين الدافئتين الخضراوين ويضـرب في دغـل قاعيهـا . . ولـوهلة كاد الخدر القديم يعيده الى كرسيـه فيـدافـع عن نفسه مدغدغاً بنشوة الخدر اللذيذ . . ولقد ترنح وهوينتفض . . ولكنه تخير أن يغوص فيها بكل وعيه دفعة واحـدة . بارادتـه مرة وللأبـد . فابـتـعـد في غور المـوج الاخضر حتى قلب الدغل مجتازاً كل مسالكه الوعره . . حتى اذا ما أحس بأنه يخرج الى الضوء فوق الروابي المشعة بالشمس . . تلفت

وراءه كما تلفت «اورفيـوس» فتحجـرت البحيرة والدغل وتجردا تماماً من كل الاسرار . . . مثل كل الدروب المطروقة .

◻ محمد حياوي

الأجنحة البرتقالية

أطل الصبي من فوق الجدار الحجري الواطىء بترقب وحذر بعد أن أسند حنكه الى أصابعه الرفيعة التي تتشبث بطرف الجدار، أجال نظره حول أشياء الباحة الغامضة، كل شي يدل على الموت ففي هذا المنزل، الباحة الترابية المهجورة تملؤها بقايا ذروق متيبسة لطيور مختلفة وريش، حول جذع النخلة الدميمة الوحيدة في الباحة تجمع تمر متيبس كان يتساقط عبر سنين خلت، عبر الباحة وعند الجدار المقابل العالي استقرت غرفتان كان باب الأول موصداً بسلسلة صدئة ثبتت عند عارضته العليا بينما أحتفظ الآخر بأنفتاحة صغيرة غامضة، شعر الصبي الآخر الذي يجثو تحت بظهره يتيبس نتيجة ثقل رفيقه الذي تخشب بوقفته وهو يطل من فوق ذلك الجدار الواطىء، رفع أحدى يديه بصعوبة وهو يستدير ليرى الآخر من وراء كتفيه، بدا يتأمله هذه المرة، وبعد حركة أحتجاجية صغيرة رفع جسده الصغير بعد أن أسند مرفقيه الى أعلى الجدار، شعر الثاني بألم حاد في عموده، نهض بصعوبة، أبتعد خطوتين عن الجدار، بسط كفه أمامه وحركها افقياً، زم الثاني شفتيه بعد أن رفع كتفيه بحركة سريعة ثم أرسل نظرة من جديد عبر الباحة المليئة بالآنية النحاسية الصدئة وعلب معجون الطماطة المبعجة وقشور رقي متيبسة التوت حول نفسها، حذاء متهرىء قديم فصلت قاعدته الجلدية ولاحت مساميرها الصدئة كأسنان تمساح ميت، حذاء شرطة؟، ربما، ولكنه ذو رباط، ربما كانت «زهرة العجمية» تنتعله قبل عشرين سنة مضت، عندما كانت على قيد الحياة، أو ربما يعود لأبيها النزاح الذي كان ينزح المياه الثقيلة بواسطة صفيحتين ربطتا بعود رفيع يسنده خلف رقبته، جده قال له ذلك يوماً، مات هو الآخر منذ سنين، بالتحديد منذ دخوله الصف الأول، أرتكز بعجيزته على الجدار وهو يدلي رجليه بحذر، قطع الباحة قط مبقع بتؤدة وهو يرمقه بنظرات أثارت الرعب داخله ثم ولج الغرفة ذات الباب المفتوح، أستدار برأسه ناحية رفيعة في الزقاق المستطيل، كان يحثه على النزول، ولكن أين يمكن أن تكون؟، فوق الغرفة المتهرئة هناك؟، ولكنها أرتطمت بالجدار المقابل ثم أستقرت في الباحة، انه متأكد، ولكن أين؟، أتكون قد سقطت في الحوض الأسمنتي الملاصق لبناء المرافق، حدق هناك، لاشيء، ستارة المرافق المعمولة من كيس حنطة ذي خطين أحمرين تحجب الرؤية عنه، : استند على كفيه ثم سرح عجيزته من على الجدار، تدلى، القى بجسمه الى الأرض فأرتفعت قرقعة علب معجون الطماطة المبعجة والآنية الصدئة المتناثرة في الباحة، أخرج القط المبقع رأسه المستدير من الباب المفتوح لتلك الغرفة المظلمة وهو يتأمله بعينيه الميتتين، أقشعر بدنه بعد أن أجتاحته سيول الخوف المكبوتة عنوة بداخله، خطا خطوتين، تشجع، لوح بيده أمامه، - بش ش ش، الا أن القط ظل يراقبه بأصرار، هل هو من مخلفاتها؟، يقولون أنها كانت تتغذى على القطط والفطائس، وربما على الأطفال، سمع ذلك من أحدهم يوماً ما، مرة دخل بيتها طفل صغير ولم يخرج منه ابداً، قالت ذلك «أم فرحان» التي تبيع العسليه على «جمبر» صغير في رأس الزقاق وهي تقسم بـ «سيد يوشع»، سيد لم يسمع به من قبل ولكنه بالتأكيد من الناس الصالحين ينتقم

من الذين يحلفون به كذباً شر أنتقام، مرة لطش واحدة في السقف لأنها سرقت سواراً من صاحبتها في حضرته، ولكن الطفل أين أختفى؟، أمن المعقول أن تكون أكلته «زهرة العجمية»؟، لقد لاحظ كوماً من عظام قديمة قرب صفائح الدهن الصدئه هناك، تأملها، كان أحدها طويلاً، طويلاً وعند رأسه أنتفاختان كبيرتان، قارنه مع طول ساقه، من الجدار المجاور قفزت قطه سوداء تحمل بين أسنانها شيئاًما يخاله سمكة متيبسة، أو رأس ديك صغير، وقفت برهة وسط علب المعجون المبعجة تتأمله وقد مال رأسها الى جانب، أحدهم ضربها بطابوقة، جرت القطة عبر الباحة ثم ولجت الغرفة المظلمة ذات الباب المفتوح، والدها كان أعور، والد «زهرة العجمية» وكان رجلاً أعور قصير القامة يشتغل نزاحاً، قدم مع زوجته التي فرت فيما بعد الى جهة مجهولة مع عشيق لها وكان يعمل على ظهر سفينة تجلب الحنطة سنوياً الى خان «ذياب» في محلة السيف، رجال المدينة الكبار يعلمون بحكاية هذه العائلة الغريبة بما فيهم جده الذي يمتلك خاناً هو الآخر في محلة السيف، زاير عبدالكريم، طويل يرتدي عقالاً وأنفه طويل أيضاً، بالكاد يتذكر ملامحه، كان يحبه كثيراً، ولكنه مات منذ سنين، بالتحديد منذ دخوله الصف الأول، خاله يحكي له عنه، الحقيقة أن خاله أيضاً طويل وله أنف طويل، أنه يحمل ملامح أبيه على مايبدو، قال له يوماً أن والد «زهرة العجمية» هذا وكان يتعاون مع الملكيين والأنكليز وقد وشي بالكثير من أبناء المدينة مثلما وشى بجده وقال عنه أنه يتبرع بالفلوس لجهة مناوئه للملكية، والد «زهرة العجمية» وجدوه مقتولاً عند أطراف بستان زامل يوماً، اغتاله أحد الوطنيين، وظلت «زهرة العجمية» تعيش لوحدها في ذلك المنزل القديم خلف الجدار الواطىء عند نهاية الزقاق المستطيل الذي يلعبون به الكرة، تذكر الكرة، جمعوا من كل واحد عشرة فلوس، وأشتروها من محل «قمبر» بثلاثة دراهم، مطاطية جديدة اليوم دشنوها، ولكن أين يمكن أن تكون قد ذهبت أزاح بحذر الستارة المعمولة من كيس الحنطه ذي الخطين الأحمرين، لاح له في القعر غواط متيبس مسود وديدان تتقافز هنا وهناك، لاأثر لها، خرجت القطة السوداء ذات الرأس المائل من جوف الغرفة المظلمة، أخترقت الباحة يتبعها القط المبقع الذي ظل يحدق صوبه، صعدت القطة فوق صفيحة صدئة ومن هنا قفزت فوق الجدار الواطىء المجاور وتوارت وراءه بينما عاد القط المبقع ادراجه الى جوف الغرفة المظلمة ذات الباب المفتوح، هبت نسمة هواء لافحة أرتفع لها حفيف سعفات النخلة فوق رأسه، سقطت تمرة متيبسة على الأرض وتدحرجت حتى غرقت وسط بركة مياه مخضرة أمام الباب الموارب للغرفة الأخرى، مياه نزيز، لوقدر لها أن تنز هكذا فسوف تتكوم جدران هذا المنزل على بعضها لتقبر سلسلة طويلة من تاريخه المليء بالغموض والعزلة والخوف ولأنتهى بذلك أخر شاهد قائم في مخيلة المدينة عن «زهره العجمية» وعالمها المشبع بالطلاسم المغرق بالظلمة بعد أن انتهت هي نفسها وغادرت الذاكرة منذ ثلاث سنين مضت، يتذكر كلام «أم فرحان» جيداً عن ذلك اليوم الذي نفقت به «زهرة العجمية» تخاطفت الخفافيش عبر حيز الزقاق المستطيل الذي يقبع عند نهايته بيتها وصفرت وارتفع مواء قطط أشبه بعويل نساء ممطوط ينبعث من ذلك البيت المتهريء وأصطفقت طلاقات باب حجرتها بقوة واغلقت أبدا على أشيائها القذرة الغامضة، بعد تلك الليلة المشهودة، هدأ كل شي، وبدأت مياه النزيز تغرق أشياء المنزل ببطء وتتغلغل وسط الأضلع المدفونة لجدرانه المتهرئة المتهالكة بينما أستمرت أصوات العويل الممطوط تنبعث من المنزل في الليل، منذ ذلك الحين تيقنا أن «زهرة العجمية» نفقت أذما عادت بعد ذلك اليوم تطل بوجهها المشوه على المحلة ولم يعد أحد يسمع صراخها وعويلها أثناء ساعات النهار أو الليل، لازال سطح البقعة المائية المخضرة أمام الباب الموارب للحجرة الأخرى يرتج ببطء بعد أن غاصت التمرة المتيبسة فيه وأستقرت في نقطة مامن القعر، قصبة مسوده كانت ترفع طرفها ذا القشور المتيبسة وسط البقعة كعربيد لايتطلع له ببلاهه وثمة صفيحة صدئة مسودة على جانبها وقد أعتلتها المياه المخضرة حتى النصف، فكر في داخله، لوقدر لمياه النزيز ان تصعد فوق الجانب العلوي للصفيحة لكان بأمكانها تجاوز العتبة الخشبية للغرفة ذات الباب المفتوح والتغلغل في جوفها المظلم الذي تتلاطم موجات الخوف المكبوتة داخله عنوة كلما نظر الى العتمة المنتشرة هناك بكثافة،

تمنى أن لاتكون الكرة قد غطست وسط تلك البقعة عندما مانزل الى الباحة كانت مياهها راكدة تماماً، تذكر ذلك، أذن أين يمكن أن تكون قد ذهبت؟ مياه النزيز هذه، أنها بطيئة للغاية، تمنى أن تصعد حتى جذع النخلة القميئة هناك لتغرق كل شي في هذا المنزل وتنهار، جدرانه على بعضها، ولكن ليس قبل أن يجد الكرة، ذلك العربي الغبي، لازال يتطلع ببلاهة وهو يشرئب برأسه المشوه وسط مياه البركة الراكدة، حمل حجرا صغيرا وقذفه، أصطخبت مياه البركة بعد أن قرقعت الصفيحة الصدئة وسطها بقوة بينما ظل ذلك العربيد الأبله يتطلع نحوه بأصرار مقرف وهو يشرئب برأسه القذرة وسط مياه البركة التي بدت مترجرجة، أطل القط المبقع من الباب المفتوح للغرفة المظلمة، تطلع له بعينين ميتتين، أصطفق جناحا طائر كبير فوق النخلة، تطلع الى فوق موم؟، ولكنه أسود!، غراب أذن، أستطاع أن يلمح من مكانه

جانباً من سطح بيت «رحيم أبو السكراب»، الأسرة الثلاثة الصدئة التي ينامون عليها في الليل وأعلى البرج الصفيحي لطيور «رحيم» وقلائد عديدة لأصابع الباميا المتيبسة وشرائح الباذنجان الجافة بينما علقت وسط حبل تدلى بين نخلتين وسط الباحة قلادة سمك صغير مخيف أيضاً، شعر بنوع من الطمأنينة تجتاح داخله الذي بدا يغرقه الخوف مذولوجه تلك الباحة القذرة، تذكر بيتهم الآن، الهدوء الذي يغرق الباحة النظيفة امه تسكب الآن حساء الباميا وفي الصحون المعدنية، أخواته لابد وأن يكن قد عدن من المدرسة الآن جدته تستقر وسط غرفتها تصلي وتبسمل بتمتمة لذيذة كعادتها قبل الغداء بفوطتها البيضاء التي بدأت تتلفع بها منذ عودتها من الحج في العام الماضي حيث تضفي لوجهها الأبيض المستدير هالة غامضة من القدسية تفيض كلما تربعت بجلساتها تلك وسط حجرتها التي تملؤها البسط الصوفية الملونة وتعبق بها رائحة البخور تحرص أمه على وضعه هناك خلال ساعات النهار الصيفي الطويلة بينما تستقر المروحة المنضدية في الزاوية وهي تقرقع بنغمة متقطعة تنبعث من شبكتها المعدنية الدوارة بأستمرار، لابد أن الجميع قدأ فتقدوه الأن، صديقه خلف الجدار الواطىء هل تركه هو الآخر وذهب الى اهله، ود لو ينادي عليه، أنتصبت القطه السوداء ذات الرأس المائل فوق الجدار المتهدم في الجهة المواجهة وهي تمسك شيئاً مابين أسنانها، رأس ديك آخر؟ ربما ولكنه شيء رمادي له شعر، فارة؟ أجتازت الباحة بتؤدة وولجت الغرفة المظلمة شعر بصداع خفيف يجتاز رأسه ووهن بدأ يتسرب الى أطرافه بعد أن أخذت أشعة الشمس المحرقة تسقط فوق رأسه عبر مساقط ملتهبة حادة، تحسس جبينه المتفصد عرقا، ود لو يضع رأسه تحت حنفية ماء بارد، ولكن الكرة اللعينة، هل يتركها ويعود أدراجه بعد أن تحمل العبء، انها ليست في الباحة ولاوسط علب المعجون المبعجة كما انها بالتأكيد ليست في قعر البركة المائية المخضرة، أذن تلك الغرفة المظلمة هناك، الأحتمال الوحيد أن تكون الكرة مستقرة الآن وسطها، هل يجازف بالدخول، تذكر صديقه خلف الجدار الواطىء هناك، أنه لابد وأن يكون ينتظره وسيسمعه حتما لو نادى عليه عند الحاجة، ولكنه لو يسمع صوته لو أنه يقول أي شيء من خلف الجدار، لكان ذلك كفيلا بدفع دفق جديد من الأقدام داخله في اللحظة التي بدا بها الخطو باتجاه باب الغرفة المظلمة خرجت القطة السوداء الرأس المائل يتبعها القط المبقع، صعدت على الصفيحة الصدئة ومنها قفزت الى الجدار الواطيء المجاور وتوارت خلفه، عاد القط المبقع بعدها أدراجه وولج الغرفة بخطوات متسارعة، عندما وقف عند العتبة المتهرئة لباب الغرفة المفتوح انعكس ظله مضخما على الجدار للباب داخل الغرفة، أستطاع أن يلمح أعلى كرته من خلف طابوقة متآكلة رطبة تقبع في الناحية الأخرى المقابلة للباب عند اقدام الظل المضخم لجسمه الصغير، لم يستطع مقاومة فرحته، خطا بأتجاه الكرة القابعة خلف الطابوقة وفي اللحظة التي هم بمسكها أرتفع صوت القط المبقع من الجانب المظلم في الغرفة بشكل مباغت، اشبه بصرخه مذعورة أتبعها بنفخات مثل شخير متقطع، تجمدت أو صاله وشعر بالقشعريرة تجتاحه الا أن يده الواهنة واصلت الأمتداد صوب الكرة ومسكها،

رفعها وضمها الى جانبه بقوة، حاول التحديق في الجانب المظلم رأى شيئا عجيبا وقف له شعر رأسه، في لحظة شعر بالغثيان وقد انتشرت رائحة جيف قوية في الغرفة، تخبط قليلا وهو يتعثر بالأرضية المتعرجة، أطلق القط صرخة هائلة أخرى، بعدها تم كل شيء خارج أرادته، أجتاز الباحة بخطوات عريضة خائفة وهو يطلق صراخاً متواصلاً بعد أن شعر بسائل دافىء أنبثق وسط فخذيه طوح بالكرة بعيداً عبر الجدار الواطىء الذي أعتلاه بقفزة واحدة ثم القى بجسمه الصغير في جوف الزقاق المستطيل وأطلق ساقيه للريح بعد أن سبقه رفيقه الذي تلقف الكرة على مايبدو وراح مطلقا ساقيه للريح هو الأخر دون أن يعلم ماالذي جرى بالضبط، عندها قرر الصبي التزام الصمت وعدم البوح لأحد فيما رأى لأن أحداً لن يصدقه بالتأكيد حتى رفيقه الذي تلبسته دهشة هائلة وهو يراقب في اليوم التالي الصخب والهرج الذي عم المحلة بعد أن تكدس الناس في ذلك الزقاق المستطيل الذي يقع عند نهايته بيت «زهرة العجمية» وهم يخرجون جثتها الهائلة من المنزل الذي انتشرت في جوفه مياه النزيز بسرعة عجيبة أدت الى انهيار جدرانه المتهرئة على بعضها حال خروج الناس منه سمعوا أم فرحان أقسمت من جديد بـ«سيد يوشع» أن احداً لن يصدق أنها ماتت البارحة فقط وهم يتأملون اعمدة الغبار المنبعثة من جدران المنزل وهي تتكوم على بعضها لتردم الى الأبد تأريخ «زهرة العجمية» المليء بالخرافة والغموض والطلاسم بينما اصطفق جناحا طائر مافوق النخله هناك، لم يكن غرابا هذه المرة، أنه طائر جميل استطاعا من مكانهما ان يشاهدا اللون البرتقالي لباطن أجنحته وهو يفردهما في فضاء المدينة الفسيح.

اغـــاني

المدينة العاشقة

□ خالد الخزرجي

- ١ -

مدينتي . . .
تغزلُ فجرَ يومها الوضيّ
تنهضُ من رقادها
فاتنةً
يضفُر شعرَها البهيّ،
فارسُ يجي . . .
في اوّلِ الزمانْ . .
ويرحلُ الظلامُ عن دروبها
وترحلُ الأحزانْ ! . .

- ٢ -

مُشرعَةٌ نوافذُ المدينة
للقمرِ السّابح في جدائل الأصيلْ
يغتسلُ الصّباحُ في ظلالِها
وتستحمُّ وردة الفصولْ . .
فتزهرُ المدينة !

- ٣ -

اكتبُ فوق الماءِ إسْمَها
أرسمُ فوق الجمرِ شكلَها
ولونَها
أزرعُ في حدائق النجومْ
زنابقاً
تشربُ من عبيرها الغيومْ !

- ٤ -

أحملُ فوق راحتيَّ زهرتينْ
تسافراهن للغدِ المجهولِ ،
تبحرانِ في مرافىء العيونْ
وتوغلان في شرايين الشَّفَقْ
وتشربان في دمِ الغصونْ
فتكبرانِ
ثم تصبحانِ
جنّتينِ
حلوتينِ

- ٥ -

ياوطني . .
تبقى معاً لآخر المدى . .
متحدين نطفةً

واحدَةً . .
ومثل عصفورين ينبضان

بالحبّ . والحنانْ .
نبقىٰ معاً
ياقمر الدجىٰ
ورونَقَ الزمانْ !

- ٦ -

ليْ نجمتانِ غضّتانِ ،
تملآنِ بيتيَ الوديعَ ،
بالصّياحِ والشّجارْ . .
وتسكنان قلبيَ الصغيرَ ،
تسرقان حبّي الكبيرَ ترسمانْ
ليْ وَطَناً . .
من شجر الزيتونِ . . تصنعانْ
ليْ غَدِيَ الجميلْ ! .

- ٧ -

حبيبتي . . .
ياوردة من نارٍ . .
هذا دمي . . .
أزرعهُ
سنابلاً
من شارعٍ لشارعٍ
ودارةٍ لدارٍ . .

لترتوي شواطىء المحارِ . .
وليستحمّ برغُمّ
في لُجةِ الأعصارِ . .
حبيبتي . .
ياوردة من نارٍ!

- ٨ -

حين يصيرُ حبُّنا
فراشَةً . . .
وسَوْسَنه
تشرقُ روحيْ قَمَراً . .
وتستفيقُ الأزمنة !
حين يصيرُ بيتُنا
مائدة للحبّ والسلامْ
يسّاقَطُ الثلجُ على حقولنا
ويهربُ الظلامْ ! ؟

- ٩ -

قلتُ : أصيرُ نجمةً
سابحةً في بحر ضوءٍ أزرقِ
تَنْهلُ من رحيق زهرةٍ
ومن عبير الشَّفقِ
قلتُ : أصيرُ غابةً
ترشرشُ الأفياءَ تنضَحُ الطُّيوبْ

أصيرُ ما آشتهيْتِ أنْ أكونَ . .
فارسَكِ المصونْ . .
وأنْ اكونَ سيّداً
تحلمُ فيه فتيَةُ القبائل
يحملُ في كفّيهِ
سيفَ الملكِ الضلّيلِ
والمقاتلْ !

اللسانيات
بين لغة الخطاب وخطاب الأدب

لايواجه النقد الحديث مشكلا أدق من تحديد لحظة التعامل مع النص في طبيعتها وهويتها. أسميت تلك اللحظة معالجة أو تناولا أو مقاربة فهي في حقيقة أمرها تبسط مجمع الرؤى المبدئية من حيث تستجمع أزمة المنطلقات الفكرية والمنظورات المنهجية.

وليس من شك أن حديث الناقد عن طبيعة نقده قبل تقديم نقده من البدع التي أوحت بها طرائق الحداثة، فذهب الناس فيها مذاهب جمحت ببعضهم فأصبح حديثهم عن منهج نقدهم وهم ينقدون أكثر إغراء من مضمون فعلهم النقدي.

غير أن الذي قد يشفع للناقد في عرض منطلقاته قبل المواصفة الفعلية إنما هو تداخل المناهج في يومنا مما تعقد به امر النقد واختلطت معه المستندات المعرفية التي يصدر عنها الناقد فتعين على القارىء وهو يجاهد نفسه للتمثل الحقيقي والتبصر الذهني أن يقرأ النص النقدي أكثر من مرة ليتبين في بعضها منطلقات العمل ثم يعيد الكرة عسى أن يتبين محصول تلك المنطلقات المكتشفة آنفا.

وقد لايغيض في ذلك تكرار المقول ولا إهدار طاقة الزمن، بل لا يضايق في شيء أن المعاودة تنفي مبدأ الاقتصاد اللغوي أساسا، وانما الاشكال في كل ذلك أن انفصال لحظة القراءة المتبصرة بامر المضمون النقدي عن لحظة القراءة الهادفة لكشف منطلقات المنهج هو نفسه نقض لتوحد العملية النقدية في قذفها وقراءتها ووعيها وتكاملها. ولأمر ما من كل ذلك يؤثر الناقد أخف الأضرار فيمهد للعملية النقدية بما ليس منها وهو التعريف بالمدار الذي يتحرك بهديه، مقتصدا في كل ذلك الاقتصاد الذي يزيل عن العمل ما قد ينسحب عليه من ريب التمهيد.

وأول ما نفضي به في هذا المقام هو أن عالم اللسان يواجه النص الادبي والعمل النقدي من موقع مخصوص غير موقع الاديب وغير موقع الناقد، فاللساني يهتم بكل تجليات الظاهرة اللغوية مهما تنوعت صيغ الافضاء وهيآت التشكل وصور الوظيفة، وليس النص الادبي في منطوقه ودلالته إلا مرتبة من مراتب التجلي اللغوي عموما، والفارق العميق بين منطلقات النظر هو أن النقد الادبي في تصوراته المختلفة لا يعني بالملفوظ النصي إلا من حيث هو صورة للمادة الأدبية، أما غاية من الفحص والنظر فتتنزل على مراتب أولها المضمون الدلالي في النص وآخرها تحديد الظاهرة الأدبية نفسها بوصفها صياغة للفعل الشعري عامة، وبين المرتبتين مراتب أخرى فيها البعد النفسي والبعد الاجتماعي، وغيرهما كثير.

د. عبدالسلام المسدي

اما عالم اللسان فإن كل ذلك من مشاغله بداهة ولكن وراءه مطمحا آخر يصبو إليه ألا وهو تحسس نواميس الظاهرة اللغوية ذاتها فتكون دارسته للملفوظ الأدبي عونا له على دراسة الحدث اللساني في ذاته.

فإذا سلمنا بهذه الفرضية التي لورودها خالية عن الاستدلال تغدو «مصادرة» طبقا للمصطلح الرياضي والمنطقي في نفس الوقت ـ فإن قواعد المنهج الذي نتلمس تركيزه بالتنظير والمواضعة تتحدد على معايير ثلاثة:

فأحد الاعتبارات المتحكمة في مسار منهجنا تقديرنا لسلم التعامل مع النص الأدبي وهو ما يحدد مدارج التناول النقدي بحيث تنطلق العملية النقدية من البسيط إلى المركب أي من الاستقراء إلى التأليف، فيكون لدينا مراتب تصاعدية هي: الشرح والتفسير والتأويل وتنضوي ثلاثتها في مبدإ الاستنطاق

وثاني الاعتبارات اعتقادنا بأن التحولات المعرفية الحاصلة في تاريخ النقد الأدبي قد أقتفت اثر التحولات المعرفية الحاصلة في فلسفة التاريخ باعتباره تصورا جامعا لواقع الانسان قردا، وجماعات، وأنظمة. وتتمثل خلاصة هذا التطور في أن التاريخ قد كان تاريخ القمم ثم أصبح تاريخ القواعد ولكن سرعان ماتبين أن لا تاريخ للشعوب بمعزل عن تاريخ ساستها فتحولت وجهة فلسفة التاريخ تحولا أخيرا جاء ثمرة تفاعل القمم بالقواعد فاستقر تاريخ للوقائع بالدرجة الاولى.

كذلك كان تاريخ النقد متركزا على الأديب لأنه واضع للأدب، وصانع لمادته، ثم احتدت ردة الفعل فتحول النقد الى اتخاذ القارىء معيارا في تقييم الأدب فحصل بذلك انقلاب أصولي من القمة إلى القاعدة، أو قل من المنتج الى المستهلك على حد عبارة النقد الاجتماعي ولكن سرعان ماتبين أن التحول كان جامحا فلم يكن البديل إلا مفارقة جديدة، وهكذا تبين أن على النقد أن يبحث عن التأليف بعد تصادم القضية والنقيضة حسب ثلاثية الجدل الهيجلي فاذا بالتحول الأخير يرسي قواعد النقد على معيار النص من حيث هو نقطة التقاء قمة الهرم وقاعدته، فيكون النص جنيس الواقعة في فلسفة التاريخ مثلما كان الأديب مثيل صاحب السلطان وكان القراء قاعدة التصور التاريخي.

أما ثالث الاعتبارات وآخرها فتتشكل فيه المادة المستثمرة من كل المصادرات السالفة الذكر لأنه يستمد شرعيته من مبدأ تمازج الاختصاصات في المعرفة الانسانية كليا، ومداره إيماننا بأن فروع الشجرة اللسانية لايتسنى لها النماء إلا متى دكت أمامها حواجز التخصص الضيق، ويعترضنا في هذا المقام فن فتي من أفنان اللسانيات العامة وهو علم النفس اللغوي، ولم نر احدا من المشتغلين بالنقد الحديث قد آنتبه إلى صلاحياته في اقتحام حلبة المعايير الأدبية وقد سبق لنا أن طالبنا بتمكين هذا الفرع اللساني من جواز سفره الى حوزة النص الادبي ولعل بعض الالتباس قد ظل يحوم حول عالم النفس اللغوي حتى ظن البعض أنه لن يثمر مع الأدب إلا نقدا نفسانيا كما هو متعارف، وليس الأمر على هذه الشاكلة أصلا.

فعلم النفس اللغوي أو اللسانيات النفسية مصطلح حديث لم يظهر الا سنة 1954 وهذا الفن الجديد في المعرفة الانسانية يدرس كيف تطفو مقاصد المتكلم ونواياه على سطح الخطاب في شكل إشارات لسانية تنصهر في اللغة التي تتواضع على أنماطها وسنن تأليفها مجموعة بشرية معينة يحولها الرابط اللغوي إلى مجموعة ثقافية، كما يدرس سبل توصل المتقبلين لذلك الخطاب إلى تأويل تلك

الأشارات.

فهذا العلم يعكف أساسا على عمليتي التركيب - وهو صوغ الرسالة طبق قوانين المواضعة الجماعية - والتفكيك، وهو عملية تحليل الرسالة عند تلقيها بغية إدراكها ثم كيف تلابس العمليتان الحالة التي يكون عليها كل من الباث والمتقبل.

ولقد اتسع هذا العلم خلال الستينات بعد أن غذته مبادىء النحو التوليدي وتقنيات المنهج التحويلي فتحدد عندئذ موضوعه بدراسة ظاهرة الكلام كيف تنشأ لدى الباث، وظاهرة الادراك كيف تتحقق لدى المتقبل، وهكذا تميز هذا العلم الوليد تماما عما كان يسمى بعلم النفس الكلام او سيكولوجية اللغة فاذا به يغدو أساً من أسس البحث المعرفي لدى اللغويين وغير اللغويين.

فإذا آستخلصنا ثمار العلم في عملية تناول النص الادبي استطعنا الحصول على نقد يمكن أن نسميه بالنقد الانشائي ونعني بالانشاء مصدر الفعل لا مجرد الأسم الخالص مقتربين بذلك من مفهوم البويتيقا في لغة اليونان الذي هو وضع وابداع وخلق وانشاء.

فبهذا التحديد يتضح الفارق والفيصل بين النقد النفساني المتعارف وما ندعو اليه، ذلك أن الأول يعد استثمارا لعمليات التحليل النفسي بإسقاطها على النص الادبي ويكون مساره عادة إما من الأديب إلى نصه اومن الخطاب الأدبي إلى صاحبه ويعود في كلتا الحالين إلى استكشاف هو من غير طبيعة المادة الأدبية لانه منقطع عن العنصر اللغوي.

أما ماندعو إليه فانه ينطلق من نص الخطاب الأدبي ويعود إليه بعد أن يكون قد طاف مستكشفا صاحب النص من حيث هو محصلة نفسية واجتماعية ليست في منأى من الحاصرات الاقتصادية والسياسية.

هكذا تحدد رؤية النقد من موقع حيرة نوعية هي حيرة عالم اللسان الذي يتساءل بدءا وختما عن نواميس الظاهرة اللغوية في شتى تجلياتها كيف تتركب وكيف تتمايز، ثم كيف تفعل فعلها في من صنعها وفي من تلقاها؟

فبديهي إذن - ومنطلقاتنا على ماهي عليه - أن يتزاوج مفهوم البنية النفسية مع مفهوم البناء الفني اذ يكون للأول منهما بعد نفساني يقيده ما في ثانيهما من بعد لساني صاغه صوغا شعريا فتكون حصيلة التعامل بين الاستبطان النفسي والاستقراء اللغوي قراءة متوحدة تستكشف هوية الخطاب الأدبي من حيث هو مادة للبحث وموضوع له في آن واحد وفي ذلك كما سنزعمه سر الجاذبية الشعرية التي للتراجم الذاتية ولعل المحاورة النقدية التي يعتزم عالم اللسان اجراءها مع الأدب من حيث هو نص قبل كل شيء إنما تنطلق من ضرورة تحديد جنسه لأن ذلك التحديد هو الخليق بأن يرسم لنا مسالك استكشاف نمطه الفني ونموذجه الابداعي. ولقضية الأجناس الأدبية اليوم شأن كبير في حقول النقد ومناهجه، فوجهات النظر فيها تتباين بحسب المعيار الذي يحتكم إليه الناقد في ضبط نوعية الجنس الأدبي اولا، ثم تتباين بحسب تحديد المقومات الفنية التي تميز ذلك الجنس عن أضرب الأجناس الأدبية الأخرى، وبذلك تتولد القضايا الا شكالية في دائرتين: أولاهما دائرة ضبط الجنس وحده، والثانية دائرة تحليل عناصره بقصد تأويل دلالاتها.

ومن المعلوم أن التيار الغالب على مناهج النقد الحديث قد ارتسم لنفسه خطة تحويل النقد الى معرفة صحيحة حتى أصبح رواده يطلقون عليه مصطلح «علم الادب»

ومن أبرز ما يشتغلون به في سعيهم هذا قضية الأجناس الأدبية، ولأمر ما بدت لهم هذه المسألة أكثر المسالك ملاءمة للوصول إلى تقنيات التحديد العلمي بكل مقوماته الموضوعية، وهكذا مثل موضوع البحث في الأجناس معضلة ذات بعد تصنيفي بالدرجة الاولى، ولما كانت القضايا التصنيفية من أشد الأبحاث التصاقا بالتنظير أصبحت وثيقة الصلة بالمعالجات المعرفية في شأن الادب.

ومهما قلبت أمر المحاولات التي ترمي الى ضبط مقاييس الاجناس الأدبية فإن مستنداتها لا تخرج في نظرنا على معايير ثلاثة إما منفردة واما متضافرة:

فأولها معيار الصياغة من حيث هي تشكيل للمادة الخادم التي هي اللغة، وهذا هو ألصق المقومات بالأدب ولذلك تقيد به العرب في تصورهم الثنائي بين منظوم ومنثور، ولعلهم قد كانوا أسبق الحضارات إلى آلارتباط بالمعطى الموضوعي مما يجسم منطلق الصبغة العلمية في طرق باب الأدب والنقد.

والثاني معيار المضمون وهو الذي يتقيد بالدلالة المقصودة دون التفات الى طبيعة الصوغ الفني الذي جاءت فيه.

أما الثالث فمعيار التركيب ويختص بالسبل الابداعية التي يتوسل

بها الأديب لبلوغ الدلالي والفني في نفس الوقت وهذا الباب أشد التصاقا ببنية الأثر الأدبي من حيث هو نص بذاته .

ومن الحقول التي يلتجىء فيها اليوم ناقد الادب، الى عالم اللسان ميدان يخص اللسانيات النظرية التي تسمى ايضا باللسانيات العامة، وتختص بالبحث عن مقومات الكلام كظاهرة بشرية مطلقة بغية تحسس النواميس المشتركة الرابطة بين مختلف أبنية الخطاب، وفي هذا المجال تحاول النظريات النقدية استلهام خصائص الظاهرة اللغوية في موضوعها ومادتها وتحولاتها حسب مراتب الكلام، وقد كان تفاعل اللسانيات مع مشاغل النقد خصيبا الى الحد الذي تحدى فيه عالم اللسان التصنيف الثنائي الذي كان لدى النقاد مسلمة بديهية والقائم على حصر الكلام في مرتبتين : مرتبة الاستعمال النفعي وهو الذي تعبر فيه اللغة عن أغراضنا العاجلة في الحياة والمحاورة والمعاش، ومرتبة التكريس الفني وهو الذي تتمحض فيه اللغة الى الطاقة الشعرية الانشائية دونما رقيب على مدى تطابق المقول مع مضمونه في الواقع الخارجي الذي هو عالم الأشياء والاحداث والوقائع، مما يمكن أن نسميه بالعالم الصامت من حيث يدرك وجوده خارج حدود الكلمة، وحيث كسرت الرؤية اللسانية هذا التصنيف الثنائي فقد أقامت بديلا عنه تصنيفا توليديا لا يتحدد عددا وانما ينحصر نوعا وكيفا، وبذلك أصبح المنهج الحديث في اجد نظرياته وأطرفها يصنف الكلام إلى أظرب عديدة لا يمثل الخطاب الابداعي الذي هو الفن الشعبي إلا أحدها، اذ منها الخطاب الديني والسياسي والقضائي والاشهاري. . . ومعنى هذا التصنيف أن الدراسة فيه تنطلق من فرضية مبدئية تتمثل في القول بوجود خصائص قارة تتحكم في كل صنف من تلك الأصناف حسب نوعيته فتجدها قائمة في نسيجه مهما كان انتماؤه مكانا وزمانا.

فللخطاب الديني مؤشراته، لذلك اتجهت بعض حلقات الدرس في مؤسسات عليا من البحث الجامعي وخاصة في فرنسا إلى استشفاف خصائص الخطاب الديني انطلاقا من تحليل مقارن لنصوص أخذت من القرآن والانجيل والتوراة، ففرعت مراتب الخطاب الديني إلى مستويات منها: السردي والتصويري والتنبؤي ومنها الجزمي والوعظي والترهيبي .

وللخطاب القضائي بنيته النوعية يستشفها الباحثون من مقومات نصوصه على اختلاف انتمائها، ويذهب الافتراض الآن إلى أن الدراسة المقارنة سواء على الصعيد التاريخي اوعلى صعيد الحاضر ستمكن من ضبط مقومات الكلام القانوني بمختلف فصائله : في التشريع والمقاضاة والمرافعة والمكافحة .

وكذا الأمر في الخطاب السياسي والمذهبي والاشهاري والعلمي والتعليمي وغيرها .

والمهم هو أن الخطاب الادبي لم يعد يدرس بمعزل عن اصناف الكلام طبق مراتبه المضمونية والغائية فالبحث فيه قد تحرر من الثنائية الضيقة، التي كانت تتعسف تصنيف الكلام إلى ما هو ادب وما هو غير الادب . وكل واحد من الصنفين يتحدد سلبيا بانه نقيض الآخر، ولا شك ان اعتبار الخطاب الادبي احد الاصناف المتعددة في الكلام بموجب الطابع التوليدي قد جعل دراسته تجني ثمارا خصيبة من دراسة الاصناف الاخرى، ذلك ان النص الابداعي قد يتراكب جزئيا اوكليا مع اضرب اخرى من ذلك وروده في قوالب خطاب المرافعة، فتكون مادته أحداثا تعني صاحب الخطاب وتكون قيمته معيارية زمنها الماضي، ومنهجها بين الاتهام والدفاع، وغايتها العدالة، اما الاحاسيس المنشودة بذلك الصنف من الانشاء فتتأرجح بين شعور الرحمة وانفعال القسوة، ومن ذلك ورود الخطاب الادبي متلبسا بقالب الاستدلال فتتسم المادة الدلائية بقربها من صاحب الانشاء، على ان قيمتها تظل موضوعية : زمنها هو المستقبل ومنهجها ترغيب اوترهيب، وغايتها المصلحة، فتستفز من السامع احاسيس الخوف والرجاء وقد يرد النص ممتزجا بمقومات الخطاب التوجيهي فتكون مادته تبليغ المعرفة، قيمتها موضوعية، وزمنها الحاضر، ومنهجها بين المدح والتهجين تنشد الفضيلة وتستثير نشوة المعرفة .

والى جانب استثمار النقد الحديث لمكتسبات اللسانيات العامة في عكوفها على بلورة نظرية لغوية متكاملة تحدد معالم الكلام الانساني فقد وجد نفسه في مسيس الحاجة الى استلهام علم الدلالة في مناهجه واختباراته، ورغم المفارقات الجوهرية التي تفصل بين أمهات النظريات في هذا العلم اللغوي الوليد فإن النقد الادبي الحديث قد وجد في جميعها معينا خصيبا زوده بتقديرات دقيقة فقد

غنم من النظرية التي تعتبر الدلالة كامنة في رمز الألفاظ للأشياء، والمتصورات الخارجة عن حدود الالفاظ ذاتها، وغنم من نظرية القائلين بان الدلالة إنما هي نقطة تقاطع العلاقات القائمة بين اللفظ وسياقه اللغوي، كما غنم أخيرا من مبدإ اعتبار الدلالة صورة عاكسة لموقع المتكلم والسامع من التجربة التي يراد نقلها باللغة.

على أن إخصاب علم الدلالة للنقد الادبي قد تدعم خاصة بتبني المواصفات النقدية لجهاز التواصل بعناصره الستة وهي الباث الذي يصوغ الوظيفة التعبيرية للكلام، والمتلقي الذي يولد الوظيفة الافهامية، والسياق الذي يثمر الوظيفة المرجعية، واداة الاتصال وتعطي الوظيفة الانتباهية، ومجموع السنن اذ تكرس الوظيفة **الانعكاسية**، التي إذا تركز عليها الكلام ولدت الخطاب الابداعي ومن الاختصاصات المقترنة باللسانيات مما هيأ للنقد مقومات التجدد والحداثة، علم تصوره رائد المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع هذا القرن محدداً إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلاقات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض والذي أداه إلى هذا التصور اعتباره اللغة نظاما من العلامات قبل كل شيء، والعلامية الأدبية تسعى اليوم إلى اقامة نظرية في نوعية الخطاب الادبي باعتباره حدثا علاميا أي نظاما من العلامات الجمالية، وميزة العلاقات الجمالية أنها قائمة بنفسها وليست فحسب وسيطا دلاليا كما هو الشان في الالفاظ عندما نستعملها في اغراضنا الكلامية الأخرى غير الابداعية، فعلى التفاعل بين علوم اللسان والنقد الأدبي يعلق اليوم كل الأمل في بروز المنهج الاختياري المتكامل الذي يسمح بتحديد ادبية الخطاب الفني؛ وهذا معناه أن تضافر جهود عالم اللسان وعالم الأدب هو الذي سيعين على تحديد بؤرة الفعل الشعري في كل نص إبداعي.

ويتمثل أول المنطلقات التي تستند إليها النظرية النقدية المتصلة بالخطاب الأدبي في اعتبار اللغة قائمة على وظيفة دلالية هي بمثابة الرباط الحتمي الحاصل من مجموع الألفاظ الواردة في الكلام المقصود بالذات، وينتج عن هذا التقدير بطبيعة الحال أن النظرية الأدبية في النقد تحتكم رأسا إلى البعد اللغوي في النص الانشائي وذلك بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول محتوى صياغته، ولهذه الضوابط الأولية التزم النقد الحديث بالنص أو قل، بعبارة أدق، إنه يقصر نفسه على نص النص وذلك بتخطي كل المقاييس المتجاوزة له من أبعاد تاريخية أو نفسانية.

ويزدوج هذا المنطلق اللساني الصرف بمراتب الكلام، فإن كان هدف الابلاغ هو الحافز لنا على اللجوء الى اللغة فان غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الابلاغ الى الاثارة وتأتي النظرية النقدية في هذا المقام لتعكف على دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الاخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية فوجهة النقد تنصب في تساؤل عملي ذي أبعاد تأسيسية ألا وهوماالذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ المحتوى الدلالي ويسلط مع ذلك على المتقبل تأثيراً ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما.

ومما ترتكز عليه نظرية الخطاب في النقد الحديث اعتبار أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته، لذلك تفادت في كل ممارساتها هذه الثنائية المصطنعة، وأقامت نوعية الأثر على محور الروابط بين الصياغة التعبيرية، وهو الجانب الحسي الفيزيائي من الحدث اللغوي، والخلفية الدلالية التي تمثل الجانب التجريدي المحض، وبذلك تسنى للعمل النقدي ان يمكن القاريء من إدراك انتظام خصائص اللغة الفنية إدراكا نقديا يخرج عن مجرد الحس الغامض إلى الوعي بما تحققه تلك الخصائص من وظيفة فنية.

فنظرية الخطاب تسعى إلى إستقصاء بصمات الشحن التاثيري في النص باعتبارها ضربا من البناء الطاريء يصيب الكلام ويحاول ان يتسلط على السامع أو القاريء فيصيبه فتحصل بضرب من العدوى نفس الأحاسيس ونفس الإثارات ولو بكثافات متفاوتة، فالعمل يدور على ما في لغة النص من جانب تصويري أوعاطفي لاستقصاء كثافته الشعورية في ذلك الاستعمال النوعي، وبهذا التقدير يتحدد الفعل الشعبي بأنه حصيلة ظواهر التعبير في الكلام مع أثر هذه الظواهر في الحساسية الشعرية وهكذا يستقصي الناقد ما يقوم في لغة النص الأدبي من وسائل تعبيرية تبرز بها المفارقات العاطفية والإدارية والجمالية وحتى الاجتماعية والنفسية.

اما المنطلق المبدئي الذى تستند إليه نظرية الخطاب الأدبي فيتمثل في اعتبار ان الكاتب صاحب البث في الرسالة الإبداعية

لايتسنى له إلافصاح عن حسه ولا عن تصويره للوجود إلا انطلاقا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبا يفضي إلى صوغ الصورة المنشودة والانفعال المقصود، وهذا هو الذى يكسب تقيد النظرية بحدود النص في ذاته شرعيتها المنهجية وحتى المبدئية من حيث هي احتكام نظري، وعلى هذا الصعيد بالذات تتكل إلانشائية الحديثة على المعطى اللغوي المحض لأن اللسانيات قد حددت اللغة بكونها ظاهرة اجتماعية وكائنا حيا مع اعتبار انها تركيبة قائمة في ذاتها اي انها كل يقوم على ظواهر مترابطة العناصر ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لايتحدد احدها الابعلاقته بالعناصر الأخرى، فتكون اللغة جهازا تنتظم في كيانه عناصر مترابطة عضويا بحيث لا يتغير عنصر إلا انجر عن تغيره تغير وضع بقية العناصر، وبالتالي كل الجهاز، وما ان يستجيب الكل لتغير الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي.

فهذا التعريف الجملي للظاهره اللغوية هو الذى تبناه النقد الحديث معتبرا، بشي من التجاوز، أن النص الأدبي هو في حد ذاته عالم لغوى متكامل، فكانما هو اللغة ذاتها وقد انحصرت في ذلك السياق المحدد بالنص.

فالنص الأدبي اذن ينتمي إلى صاحبه من حيث هو كلام مبثوث، اما ادبيته فهي اساسا وليدة تركيبته اللغوية، اي وليدة ما ينشأ بين هذه العناصر من أنسجة متنوعة متميزة، فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة وذلك بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فتكون السمة الادبية متطابقة مع فكرة الاستعمال اللغوي المجسم والمحدود بسياق معين لانها تحدد انطلاقا من خصائص انتظام النص بنيويا مما يجعل الطابع الفني علامة مميزة لنوعية مظهر الكلام داخل سياق الخطاب، وما تلك السمة إلا شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علاقات بعضها ببعض ومن كل ذلك يتالف النسيج النوعي للخطاب الأدبي.

وتتمثل النتيجة المباشرة لهذه التقديرات اللسانية في ان سمة الأدبية في النص لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون اخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صورة او انزياحات وانما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدد منه، **وبعبارة اخرى، فان الصورة الجزئية او التصرف الجزئي لايتولد ان إلا من سياق النص باكمله، فادبية الخطاب الفني ليست ملكا عينيا لمفاصل منه دون أخرى وانما هي ملك مشاع بين جميع اجزائه لانها وليدة التركيبة الكلية لجهازه، انطلاقا من الروابط القائمة فيه والضابطة لخصائصه البنيوية.**

على أن نظرية الخطاب الأدبي تلتجىء في هذا المقام الى متصورات علم العلامات العام لتقدر ان السمة الادبية تشمل الهيكل الكلي للنص حتى يصبح هو نفسه أداة من ادوات التخاطب متميزة عن الأداة اللغوية الأولى فاذا بادبية النص في حد ذاتها تصبح دالا يستند إلى نظام إبلاغي متصل بدلالات السياق في الوجهة العلامية، اما مدلول ذلك الدال فهو مايحدث لدى القارىء من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة، فمجرد تعبير الانسان عن فكرة ما شعرا بدَل تعبيره عنها نثرا، او تعبيره سجعا بدل النثر المطلق، او باقتباس قالب جاهز من الحكمة او الأمثال أو القرآن المحفوظ يعد تنبيها للسامع إلى ان النص، فضلا عما يحمله من دلالات اولية تمثل بنية مضمونه، اصبح في صياغته دليلا جديدا متصلا بنظام إبداعي آخر غير النظام اللغوي البسيط. وهكذا يكون النص ناطقا بمحتواه ومشيرا بهيئته العامة كما لو كان ذلك النص إنسانا يتحدث بلسانه ويزاوج كلامه باشارات عن طريق غمزات العين أو تقاسيم الوجه، او اسارير الجبين او حتى حركات اليدين، ولكن لاليردد نفس المعنى المقصود كما يقع في جل الأحيان، وانما ليقول بالحركة شيئا آخر غير ماهو بصدد قوله بالكلام.

واذا عدنا مرة اخرى إلى نظرية التواصل عند اللسانيين تبينا ان ادبية النص نابعَة من تغلب الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف إلابلاغية في اللغة، والوظيفة الشعرية مركَزُها سنن الكلام في جهاز التحاور، ويقودنا هذا الاعتبار الى تحديد الخطاب الادبي بانه رسالة تركبت في ذاتها ولذاتها، ومعناه أن الكلام إلانشائي يقوم ببنيته اللغوية رقيبا على نفسه اذ ليس منطلقه ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعي او التجربة المعيشة فعلا، فليس الكلام فيه أداةً للابلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته. فعلى هذا المستند يحدد النقد الحديث ادبية النص وذلك بتفكيكه

إلى العناصر المكونة لجهازه فيتتبع مايحدث بينها عند التفاعل وما ينقطع عند الانفصال، وذلك بطريق العزل والضم حتى تتجلى المفارقات والمقاربات اختباريا.

على ان بعض استقراءات اللسانيين من المتخصصين في علم الدلالة قد نبهت رواد النقد الحديث إلى حقيقة مبدئية كان لها الاثر الواضح في تشكيل **نظرية الخطاب** وهي ان طاقة التعبير التى تتجدد بها وظيفة اللغة اساسا مزدوجة في ذاتها، فمنها **جدول تصريحي** ومنها **جدول إيحائي**، فاما الاول فيستمد قدرته الإخبارية من الدلالات الذاتية لمجموع الرصيد اللغوي واما الثاني فيستمدها من الدلالات السياقية التي تحملها اللغة بكثافات متنوعة وبالاحتكام الى هذا التقرير البدئي يتجه النقد الحديث الى تعريف ادبية النص بانها مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الادبي، وذلك لان الذى يميزه هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، وهذه الظاهرة تناقض ما يطرد في الكلام العادي عند استعمال اللغة استعمالا نفعيا. ولما كان من المتعذر ان تستقل الطاقة الإيحائية بالخطاب اذ قد يكون تصريح بلا تضمين ولكن لايكون إيحاء بلا تصريح، فان السمة الإبداعية في الخطاب الأدبي تتحدد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين: طاقة الإخبار وطاقة الإيحاء.

فالظاهرة اللغوية تتركب اساسا من عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال، واذا بادبية النص تتحدد بانها ائتلاف بين العمليتين على نمط مخصوص. وأولى مراتب الطاقة الشعرية ان تتولد من مجرد ترتيب ما لعناصر الكلام، بمعنى ان مجموعة من الألفاظ إذا رتبناها ترتيبا معينا نتج عن ذلك كلام مفيد بدون ان يكتسب طاقة إبداعية، هي نفسها قد نعيد وصفها وترتيبها دون إضافة او نقصان فيكتسب الكلام ادبية ما ولو جزئية، وقارن بين الجملة «إنهم خارجون عنه» مثلا، وجملة «إنهم عنه خارجون» فالطابع الأدبي في الجملة الثانية لم يَتَأَتَّ من تحويلٍ دلالي عبر المجازات وانما تولد فحسب من تغيير بنائي لعناصر لغوية ارتصفت قبله ارتصافا آخر فلم تولد ادبيةً ولا شعرية.

ويحيلنا هذا التحليل على مبدإٍ آخر في بلورة نظرية الخطاب ويتمثل في أن ناموس اللغة يسمح بالابتعاد عن القالب مما يسمى بالعرف في الاستعمال. فتكون الطاقة الإبداعية متولدة عما توقعه في نظام اللغة من اضطراب يصبح هو نفسه نظاماً جديدا. فالسمة الفنية هي إذن حصيلة المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة اللغوية وهي مفارقات تنطوي على انحرافات ومجاذبات بها تحصل السمة الأدبية اذ تقتضي من الكاتب اختيار ما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها العادية الساكنة إلى خطاب يتميز بنفسه بفضل منعرجاته ونتواته.

فأدبية الخطاب تتحدد بمقدار الخروج عن القالب المرسوم لذلك عرفها بعضهم بانها اللحن المحبب، وما كان لها أن تبرز في النص لو كانت اللغة الأدبية تطبيقا حرفيا للأشكال النحوية الأولية، او بعبارة اخرى ما كان للكلام ان يتحول الى ادب لولا أريحيه اللغة بين القواعد والأداء، اوقل بين المعيار والاستعمال.

فهذا التوليد في اختيار ألفاظ اللغة او توزيعها او تحويل علاقة بعضها ببعض كما في الجهاز هو الذى يسمح بأن نستخرج من النمط التعبيري المتواضع عليه صورة جديدة إما بخرق المألوف او باللجوء إلى ما ندر من الصيغ. أما مدى التصرف فيقاس من جهة بالاستعمال اللغوي العام في تلك اللغة ومن جهة أخرى بسياق النص المقصود بالتحليل، فيكون مفهوم النمط العادي مرتبطا ببنية النص المدروس. معنى ذلك أن هيكل النص من حيث العبارات والصيغ يبرز هو نفسه مستويين اثنين: أحدهما يمثل النسيج الطبيعي وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده.

فهذا التصرف بكسر المألوف إنما هو ضرب من الاصطلاح الجديد الذي يقوم تلقائيا بين واضع النص ومتلقيه، ولكنه من جنس الاصطلاح الذي لايطرد، لأنه ليس من طبيعة المواضعات اللغوية الأولية، فهو اذن تواضع طارىء لا يفضي إلى عقد بين المتخاطبين، فالظاهرة اللغوية في ذاتها هي مصب جدولين ونقطة

تقاطع محورين: أولهما الجدول النفعي وهو الجدول الخادم لأن مداره وضع اللغة الأول، وهو الأصل بالذات والزمن، وثانيهما الجدول

العارض وهو الجدول المخدوم اذ محوره وضع اللغة الطارىء. هذان المظهـران كلاهما واقـع لغـوي، أمـا الذي يميز الخطاب الأدبي فهو كونه تاليفا لجدولي الجهاز: الأصلي والتركيب الطارىء.

هكذا يتسنى لعالم اللسان أن يعين عالم الأدب على تحديد هوية الصـوغ الابـداعي، فمن التفـاعل العضوي بين التشريح اللغوي والتقـديـر النقدي يتجلى كيف ان الملفوظ الأدبي، بقطع النظرعن حجمه الكمي سواء أكان «اثرا» في المعنى المتداول نقديا، اونصا في المفهـوم المـدرسي المتعـارف هوكيـان عضوي يحدده انسجام نوعي ناتج عن علاقة التناسب القائمة بين أجزائه، ذلك ان النص إنما هو موجود نعالجه معالجة الموجودات الأخرى، هوموجود تركيبي بمعنى أنـه جملة من العـلائق المكتفية بذاتها حتى لتكاد تكون مغلقة، فهي لذلك حدود لا قوام لكل منها بنفسه وانما هي روابط اجتماعية كلية، وهذا معناه ان النص يؤخذ في حضوره لذاته وبذاته.

إن نظرية الخطاب الأدبي في النقد الحديث تنطلق كما اسلفنا من الاقـرار بحتميـة الاستكشـاف اللساني في فحص الحدث الابداعي ومـا يقـرره عالم اللسـان لتدعيم العمل الادبي هو الذي يقي عملية الخلق الشعري من الاجهاض عند المواصفة والنقد، لأن الأدبية من حيث تحدد تحول الحـدث اللغـوي إلى ظاهـرة فنيـة تقـر بان النص الانشائي لايستوعب الا من خلال تركيبه اللغوي.

في البنيوية والالسنية

اعترف كلود ليفي ستروس بتحرره من علم الظاهرات والوجودية، وكذلك في كتابه القبح الاستوائي (TRISTES TROPIQUES) حيث انتقد أساتذته لمواصلتهم الاشتغال بكتاب **بيرجسون** (BERGSON) **«مقالة حول الحقائق المباشرة للشعور»** (1889) . ولم يكلفوا أنفسهم مشقة قراءة **«دروس في علم اللغة العام»** (1915) لفرد بناند **دي سوسير**. وبقطع النظر عما اذا كان عكس ذلك مرغوبا فيه (لابد لنا من التذكر أن الدروس كانت مجموعة من المحاضرات نشرها تلامذته) فان ملاحظة **ليفي ستروس** تصف بحق الحالة في فرنسا آنئذ. وعلى الرغم من أن النصوص البنيوية الكلاسيكية (**سوسير، 1915، تروبتزكي، 1933، ليفي ستروس، 1945**) كانت في الأصل قد كتبت بالفرنسية، فان العالم الناطق بالفرنسية هو الذي قاومها كذلك. وعورض المد البنيوي تحت اسم الوقائعية والفردية. فالوقائعية أورثتها الفلسفة الوضعية، وتمثلت في الدراسات الأدبية لجوستاف لانسون (GUSTAVE LANSON) الذي انفصل عن التفكير البنيوي لكرهه للتعميمات فقال **«فلنقاوم التفاهة الحقيرة في استعمال صيغ توليدية»**. وقال ايضا **«فالصحة تنقص كلما زادت العمومية»** (لانسون، 1910، طبعة باي 55, 41: PEYER, 1965) . فالحاجة الى الصحة الوقائعية من شأنها أن تبعد البنيوية عن المستوى التجريدي الذي لامفر لها منه.

فاذا اصبحت الفردية هي المقياس (كما هو الحال في الفلسفة الوجودية) فان حدودا واضحة ستوضع أمام المعرفة العلمية، لأن الحركية العلمية التي لابد لها من الاعتماد على التكرار والتعميم سوف لاتسمح للفرد الذي لايعوض بما تفرد به من غيره. ونظام بيرجسون للتعاقب الزمني الذي يتعذر تجاهله - أي الزمان المجرب الذي يقابله الزمان «المكاني» عند الطبيعيين - يؤيد أولوية الفرد. ولابد لهذا المفهوم للزمان من أن ينكر التكرار مبدءاً، أو اعادة اللحظة ذاتها، ولابد له آنذاك من أن يرفض المقارنة بلحظات أخرى.

وعلى أية حال فنحن نرى أن مفهوم **بيرجسون** للزمن ليس بالدرجة الأولى الذي جعل **ليفي ستروس** يقوم بالتعارض المذكور بين بيرجسون وسوسير، فكتاب **«مقالة حول الحقائق المباشرة للشعور»** يشير من ناحية أخرى مقارنة مع **«دروس في علم اللغة العام»**. فكل منهما موضوعه اللغة ولكن من وجهات نظر مختلفة كثيرا، ولاسيما تقييماتهما للظاهرة. فبالنسبة لبيرجسون الاشارة اللغوية عائق، وشيء يحطم انطباعات الشعور الفردي الرقيقة الهشة السريعة الزوال (بيرجسون، 1889 :99) . فاستقرار اللغة يوحي بثبات الانطباعات بينما في الواقع هذه الانطباعات في تغير متواصل. وبالاضافة الى ذلك فان اللغة تسوي بين الناس، فالشعور بالحب أو بالكره خاص بكل فرد لابد من التعبير عنه عند كل الأفراد باستعمال نفس الاشارات (بيرجسون، 1889 :126)

ولاحظ **سوسير** أيضا استقرار الاشارة، لكنه مع ذلك اختلف مع **بيرجسون** اختلافا اساسيا في تقييمه لهذا الاستقرار، فالفرد لايمكنه اختيار الاشارة بنفسه: **فهي «انتاج ورث عن الأجيال السابقة»** (سوسير، 1959 :71, 1915 :105) . ولابد من قبولها كذلك، وهذ ماجعل سوسير يشك في فائدة القضية التي وقع تتبعها بحماس بالغ في علم اللغة التاريخي، وأعني بها أصل اللغة، وهكذا يبدأ باخراج

● عن كتاب «نظريات الادب في القرن العشرين»

□ د. و. ثوكيما □ ترجمة: د. محمد الحاج صالح الغزي

الجانب الأصولي، والتفرغ عوضا عن ذلك للعلاقة بين الدال (SIGNIFIANT) والمدلول (SIGNIFIE). ومما يميز هذه العلاقة هو غياب التطابق الطبيعي بين الدال والمدلول فان اعتباطية وتقليدية الاشارة يؤثران بدورهما في استقراريتها، وبالضبط فان طبيعة اللغة الاعتباطية التقليدية هي التي تحميها من التغييرات المفاجئة والعنيفة. و«استمرارية الاشارة في الزمن» الملفتة للنظر هي ايضا مفيدة في الدراسة الآنية للغة.

ومن هذا التقابل الموجز بين بيرجسون وسوسير يصبح من الواضح ان التأكيد على الفردية التي نعيبها عند بيرجسون ليس لها مايعاد لها عند سوسير. وهنا تسلك كل من الوجودية والبنيوية طريقا منفردا وحاسما. وحتى سارتر ـ الذي جعل الى حد ما الفردانية نسبية بواسطة جعل الفرد جزءا من التاريخ ـ ليس راغبا في التخلي عن المظهر المطلق للانسان فيقول:

«نعتقد اعتقادا راسخا أن الانسان مطلق خلافا لما يراه النسبيون» (سارتر SARTRE, 1948: 15).

وهكذا فانه بينما كانت الوقائعية والفردانية تسيطران على ساحة الثقافة الفرنسية، كانت البنيوية الالسنية تدعي بأن الصوتم (PHONEME) لايمكن تحليله خارج التنظيم الصوتي. وبأن تعريف الصوتم يعني «تحديد مكانه ضمن التنظيم الصوتي. (تروبتزكوي، 1933: 65). ومثل هذا التعريف يمكن فقط «حينما يؤخذ بناء هذا التنظيم بعين الاعتبار».

فنقطة البداية بالنسبة لعالم وظائف الأصوات هي التنظيم الصوتي، ومن هناك يواصل الى الصوتم الفردي. وحسب هذا الأسلوب وضع تروبتسكوي أسسا منهجية لعلم وظائف الأصوات، وذلك يعني استغلال هذا الفن عن علم الأصوات وعليه يمكنه الاستعانة بسوسير، ولكن اكثر من ذلك ببود وان دى كورتيني (DE COURTENAY BAUDOUIN) الذي مهد الطريق لفصل الفرعين اللغويين ـ ولم يكن سوسير ـ على الرغم من ذلك ـ بقادر على التفريق بحسم بين حقلي البحث، ومع ذلك فقد تنبه الى أن التفكير في **الصواتم** يؤدي الى دراسة «خاصة التمييز، والمقابلة، والنسبية للعناصر» التي منها يتكون الدال، كما تنبه أيضا الى أن كل العناصر في التنظيم اللغوي يمكن أن يقال عنها بأن «أكثر مايخصصها ويميزها هو مايوجد فيها دون غيرها» (سوسير، 1959: 117، 1915: 162).

وبمناسبة انعقاد أول مؤتمر لغوي عالمي في لاهاي سنة 1928 لم يتمكن الالسنيون الذين حضروا من مختلف البلدان من الاتفاق على برنامج أساسي،[1] ولاسيما لسانيو تشيكوسلوفاكيا الذين مثلوا في هذا المؤتمر فاعتبروا أن قضايا البحث الأدبي تقع ضمن اهتماماتهم (ولا أدل على ذلك من روما **ياكوبصن**) وبهذه الطريقة وجدت المشاكل الالسنية الرئيسة التي عولجت في لاهاي مدخلا طبيعيا الى النقاش الأدبي. ولم يكن لفرنسا باحثون من ذلك النوع الذين توسعوا في الحقلين، ولم تتعد المكتشفات في علم الأصوات الى الدراسات الأدبية ولذلك لم تثر في بادئ الأمر الفكرة القائلة بأن مفهوم الخاصية المتميزة، والمقابلة، والنسبية للعناصر ـ التي تطورت لاجل الصواتم ـ ربما يكون هو الآخر مفيدا للبحث الأدبي الانثربولوجي. لقد وقع تحليل العمل الأدبي حسب علاقته بكاتبه، وأعطى الاهتمام لخصائص عمل واحد. ومع ذلك فان هذا العمل ينظر اليه كعنصر من تنظيم تماما كالفرد لاينظر اليه كجزء من كل أكبر يمكن تحديده حسب المكان النسبي الذي هو فيه. ولم يكن المرء مهيئا لمثل هذه النظرية النسبية التي يتنحى فيها الأنا عن المركز (باكر، BAKKER, 1973: 30). وفي الوقت نفسه يمكن بالطبع مواصلة العمل في ساحة علم وظائف الأصوات، وهو الحقل الأكثر تحديدا بمقارنته بالأدب أو الفلسفة.

ونتيجة لاضطرار **ليفي ستروس** الى الهجرة الى أمريكا حيث قبل في سنة 1941 وظيفة في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي في نيويورك أصبح يعمل مع رومان ياكوبصن الذي كان يدرس في

المدرسة نفسها، ولذا كان تأثيره واضحا كل الوضوح في المقالة التي نشرها ليفى ستر وس في «الكلمة» سنة 1945 ، «التحليل البنيوي في اللغة والانثربولوجيا»[٢]

وظهر تأثير **تروبتسكوي** ـ مع ذلك ـ في هذه المقالة أكثر من تأثير ياكوبصن . فوصف ليفى ستر وس ظهور علم وظائف الأصوات كحقل مستقل ضمن علم اللغة بأنه ثورة يمكن مقارنتها بظهور الفيزيا النووية . واعتبر مقالة **تروبتسكوي** التخطيطية التي كتبها سنة 1933 نقطة الانطلاق ومن ثم طور فكرته عن التشابه بين علم وظائف الأصوات والانثروبولوجيا .

فمصطلحات القرابة كالصواتم هي عناصر المعنى ، ومثل الصواتم تاتي معاني مصطلحات القرابة فقط من الموقع الذي تحتله في التنظيم . والنتيجة هي أنه «على الرغم من أنها تعود الى ترتيب آخر للواقع فان ظواهر مصطلحات القرابة هي من **نفس نوع** الظواهر اللغوية» (ليفى ستر وس، 1972 :34).

ولابد من اضافة أن الانثربولوجيا كانت قد وصلت في تطورها الى مرحلة شبيهة بعلم اللغة حينما أسس علم وظائف الأصوات وصار ينظر الى مهمتها الجديدة على أنها تطوير البحث الآني بدل البحث الزمني الذي كان حتى ذلك الوقت مسيطرا . فالتشابه ـ على الرغم مما أوحى به ليفى ستر وس ـ لم يطمس بصيرته عن أخطاره المحتملة ، فقد كان على وعي تام بأن علم وظائف الأصوات يمكنه الايفاء بمتطلبات التحليل العلمي بطريقة تتوفر فيها ثلاثة عناصر «فالتحليل العلمي الحقيقي لابد من أن يكون واقعيا، ومبسطا ومفسراً (ليفى ستر وس، 1972 :35). ولكن لايمكن قول الشئ نفسه بالنسبة للانثربولوجيا . وعوض التحرك نحو مشاكل محسوسة فان التحليل الانثروبولوجي يعمل في الاتجاه المعاكس بعيدا عن المحسوس، فقد أثبت التنظيم أنه أكثر تعقيدا من الحقائق الملاحظة، وأخيرا فان الفرضية لم تقدم تفسيراً للظاهرة أو أصل التنظيم ، فالانثربولوجيا تخالف علم وظائف الأصوات في انها تتناول القرابة عند تقاطع ترتيبين للواقع مختلفين، تنظيم «المصطلحات» وتنظيم «المواقف» . ويمكن وصف علم وظائف الأصوات على وجه الحصر بأنه تنظيم مصطلحات لايحتاج ان يأخذ بعين الاعتبار أية «مواقف» سيكولوجية أو اجتماعية (ليفى ستر وس، 1972 :37).

وعلى الرغم من الظرف المعقد الذي وجدت الانثربولوجيا نفسها فيه ـ حسب ليفى ستر وس ـ فان المبدأ الصوتي لاضفاء خصائص على أساس سيمات معينة ـ منهج يلعب فيه كذلك التعارض الثنائي دورا هاما «كعملية اكتشاف» ـ يمكن تطبيقه في البحث الانثربولوجي .

فالحذر المبدئي الذي أظهره ليفى ستر وس في نقل مبدأ أبستمولوجي ، واخيرا نقل منهج الى حقل علمي آخر قوبل باستحسان عام ، واختاره نقاده ـ بطريق التقابل مع تطوره الأخير ـ مثالا يقتدي به . وقد أظهر كتابه «**الفكرة الوحشية** PENSE (1962) (SAUVAGE» تحولا عاما بعيدا عن الحذر نحو تعميمات ميسورة وتوسع في البنيوية . فمن وجهة نظر علم اللغة يعتبر ليفى ستر وس قد جعل اللغة «اجتماعية» (**بومان** BAUMANN 1969 :168). ومن الجانب الفلسفي التفسيري فان الشك يحوم حول الادعاءات الفلسفية لنموذج تفسيري قد ثبتت فائدته تدريجيا في علم اللغة ، ثم في علم الاعراق البشرية ، (يكوز RICOEUR '1969 :54).

وفي الوقت نفسه فان الاحتجاج الذي تختلف درجة وضوحه بين الحين والآخر على جعل الحقائق والخصائص الفردية هدفا للبحث العلمي ـ وهو احتجاج وجد في الفرضيات البستمولوجية المسبقة لكل من البنيوية الالسنية والانثربولوجية ـ أثارت رد فعل قوي بين كثير من المثقفين الممثلين للأدب الفرنسي . وقد اجتمع أوائل **هؤلاء تحت اسم جامع هو النقد الجديد** (CRITIQUE NOUVELLE). وعلى اية حال ففيما يتعلق بهذه **«الجماعة» فلابد من ملاحظة أن** الوحدة التي يوحي بها الاسم الجماعي **يجب فهمها على انها مجرد** وحدة استراتيجية ،

لا وحدة منهجية . وقضيتهم المشتركة كانت المجادلة ضد التقاليد الأدبية في الجامعات حيث اتبع بعض المنحدرين من لانصون نظريات «الرجل وعمله» البالية . فوحدة مدرسة النقد الجديد وصفها أيضا **ريمون بيكار** RAYMOND PIGARD على أنها «في الحقيقة جدلية أكثر منها فكرية» (بيكار، 1965 :10) . وبجانب هذا فان اضطرار مدرسة النقد الجديد في تناول البنيوية (ولا سيما البنيوية الانثر بولوجية) لابد لها من الاستجابة لتأثير **فرويد** (FREUD) ، **وماركس** (MARX) ، والى درجة أقل **نيتشه** (NIETZSGH) ـ مع كل ماتستلزمه النتائج والمضامين المنهجية المختلفة في أصولها الفكرية ـ فمدرسة النقد الجديد كانت الى حد ما مدينة الى فرويد في عرضها سيمات مميزة للسيرة ، وافتراضها فيها التطابق التام بين الحياة والفن . وانتقد ريمون بيكار أثناء دفاعه عن البحث الأدبي الأكاديمى التقليدي ومناقشته لمدرسة النقد الجديد ، انتقد هذه الأخيرة لمزجها كل الأشياء معا ، بينما مدرسة لانصون عاملت الانسان والعمل على أنهما مقداران يمكن تمييزهما (بيكار، *1965 :16*) ومدرسة النقد الجديد تنظر الى العمل على أنه وثيقة ، واشارة ، أوعلامة ، منها تبدأ لتقيم بناءها : «هذا المخزن في فوضى» (**بيكار** 1965 :121) . فالحقائق والتفاصيل للمنهج اللانصونى كانت

قد تركت لفائدة التنظيم. ويصرح **جان بيار ريشار**: «أنه نقد الكليات وليس التفاصيل».

ويقول بيكار في النقد الحديث: انه النقد الذى يستحق عنوان «شمولى» (TOTALITAIRE) (بيكار، 1965: 107). ولكن من وجهة نظر بيكار فان هذه الطريقة لم تقرب أى واحد أكثر الى العمل الأدبي على أنه عمل أدبي، فالكلية التي درسها باحثون مثل ريشار، وموروں (MOURON)، وفيبر (WEBER)، هي «وحدة عميقة» (...) مناسبة للسيرة السيكولوجية أو الميتافيزيقية للكاتب» (بيكار، 1965: 106).

هذه الملاحظات وأخرى تشبهها لاحظها بيكار في اشارته الى عناصر التحليل النفسي عند مدرسة النقد الجديد، وخصص لهذه جزءا من كتابه: «**النقد الجديد، أو الخداع الجديد**» (1965) - الذي وصفه **بيترد يميتز** (PETER DEMETZ) بأنه «كتاب ضغير ذكى ساخر من أحسن التقاليد الأدبية الجدلية [3]. ويمثل هذا العمل على أية حال بالدرجة الأولى المناظرة العلمية بين ريمون بيكار الممثل للنقد «القديم»، ورولان بارت الممثل «للجديد».

ومجابهة هذين الباحثين تثير المناقشة الى حد يتطلب الانتباه، **لأن هذا** لم يكن اصطداما بين كاتب سيرة تقليدي واضح صور بوني وضعي، **ومحلل** نفسي متميز، وعوضا عن ذلك، فان ممثل الصور بونيين مهتم بالتأكيد بالعمل الأدبي، وأثبت الناقد الحديث أنه متمكن جدا من البنيوية الألسنية والانثربولوجية. وأثار الأخير أيضا السؤال الأساس المتعلق بالصلة بين النص والمفسر.

وفي هذه المناظرة تكون سنة 1965 علامة مميزة لباحثى الأدب في فرنسا. [4] والمطبوعات الفرنسية التى لعبت دوراً في الصراع هي مقالة **رولان بارت «أتاريخ أم أدب؟** «وكتابه» **حول راسين**» (1963)؛ و«مدرسة النقد الجديد» «أو الخداع الجديد» (1965)؛ وورد على لسان بيكار في «النقد والحقيقة» لبارت (1966)؛ وأخيرا كتاب سيرج **دوبروفسكى** المعلق الحذر الذى لم يكن محايدا في مناقشته للخصام، وعنوانه: **كتاب «لماذا مدرسة النقد الجديد**: النقد والموضوعية» (1966).

وبعد هذه الخطوط العامة للظروف التى مهدت الطريق للبنيوية في الدراسات الأدبية، لابد لنا من التأمل عن كتب في ثلاثة اتجاهات متميزة في البنيوية الفرنسية، والاتجاه الأول سنلخصه تحت اسم: النقد البنيوي؛ وتحت هذا العنوان نفهم تفكير رولان بارت كما عبر عنه في كتابه «حول راسين»، وكذلك في مقالاته «أتاريخ أم أدب؟» (1963: 145 68) و «الحيوية البنيوية» (أ 1964: 213- 21)، وكتابه «النقد والحقيقة» (1966). فنحن على وعي من أن بارت - والفضل لذكائه المتعدد الجوانب - توجد امكانيات كثيرة داخل نفسه وبتاكيد يمكن وضعه كذلك في المجموعة الثانية وهي البنيوية السردية. ومع ذلك فان دافعه الأول كان - في رأينا - قد أحدث أعمق انطباع. ولذا فاننا سنجث هذا الجانب المبكر بتفصيل أوسع. والاتجاه الثالث الذى سنتناوله بالبحث سندعوه بالبنيوية الالسنية لوصف النص. والتحليل الذى قام به رومان ياكوبصن وليفى ستروس لقصيدة «**القطط**» (LES CHATS) **لبودلير** (RAUDELAIRE) سيكون نقطة الارتكاز في هذا الفصل الأخير.

النقد البنيوي:

يعود البحث الأدبي لبارت الى البنيوية الانثربولوجية لليفي ستروس من ناحية، والى مفهوم الادراك الذى أتى من **مارلوبونتى** MERLEAU - PONTY من ناحية أخرى. وهذا الأخير عنصر أساسى أكثر وضوحا في نقد بارت أو (GRITOQUE). وهو مصطلح يستعمله هو نفسه بطريقة تقابل التاريخ (HISTOIRE) أو الحقيقة (VERITE)، فالأساس الظاهراتى عمل على تبرير «الفعالية البنيوية» التي طورها بارت في كتابه «حول راسين».

واذا لم يتجل البحث الأدبي كتاريخ أدبي يصبح هدفه تحديد المعنى. ويتصور بارت التاريخ بالمعنى الأصولى الضيق، بينما تكوين المعانى له صلة بالعلاقة. وفي مقالته «أتاريخ أم أدب؟» - التى ملئت بالتقابل الثنائي، أحد المتقابلات هو «السبب» يقابل «العلاقة» وتحديد المعنى هوفهم قوانين العمل الفنى «لا على أنها نتيجة لسبب ولكن على أنها الدال للشىء المدلول عليه» (بارت ،ب 1964: 163). فالعلاقة الهامة عندئذ هي «علاقة عمل وفرد» (بارت ،ب 1962: 162) وهذه العلاقة من حيث المبدأ متميزة بالذاتية. وبالطبع فان الذاتية المصرح بها هنا تتصور الموضوع على أنه جزء من تنظيم، أى على أن يصنف ضمن مقولات معينة «لرؤية العالم» (VISION DU MONDE) يمكن وصفها. فالاعتراف الواضح على أن التنظيم عمود للعلاقة (امتياز التنظيم) مبدأ أساسي: وحسب هذا المفهوم فان المقابلة بين التاريخ والنقد يمكن أن تدخل تبعا لبارت ضمن المقابلة الأكبر «والموضوعى مقابل التنظيمى» حيث كلمة «تنظيمى» **كما سبق أن شرحت يجب فهمها على أنها ملتصقة بنظرية أو تنظيم مثل «فكرتنا المسبقة عن علم النفس أو العالم» (بارت، 1964: 165)**. ويمكن توضيح التقارب بين بارت ومارلوبونتي في هذه النقطة باعتراض هذا الأخير على أى نوع من الواقعية: **«ان للشيء المدرك معنى ليس له مايعادله في عالم الفهم لكنه وسط مدرك لم يصبح العالم الموضوعي بعد»** (مارلوبونتى،

1945 : 57-8) . وبهذه الملاحظة يعارض مارلوبونتي **«فرضية الثبات»** وبحسبها فان **«المربع يبقى مربعا دائما سواء استقر على احدى قواعده أم على احدى نقاطه»** . فمفهوم مارلوبونتي الظاهراتي للادراك - على أية حال - ليس شكلا استبطانيا (فهو يعترض على العودة الى المعطيات «المباشرة للشعور عند، بيرجسون بل مسألة رسم منظوري أو علاقة بين الشيء المنظور والافق حيث يقول: **«أستطيع أن أرى الأشياء مادامت تكون تنظيما أو عالما مادام كل منها يملك أشياء اخرى تعتمد عليه»**.

فاتساع أفق المعنى أو تكوين المعنى الخاضع للتنظيم الذى يتفق والتقليد الظاهراتي الذى يمثله بارت كان قد وجد قبل ذلك بقليل قبولا في جزء آخر من أوربا. والفرق بين الشيء الصناعي والموضوع الجمالي يؤلف قاعدة لفهم **بيان موكاروفسكى لنظرية الأدب** ويلعب دورا في أعمال **رومان انجاردن، وهو على أهمية كبيرة في جماليات التلقي في ألمانيا اليوم.**[5] وعلى أية حال فلايمكن للمرء أن يتكلم على مصدر مشترك وأعنى بذلك فلسفة **ادموند هوسرل** EDMOND CHUSSERL الا في معنى بعيد جدا. فتشعبات نظرية الأدب في تشيكوسلوفاكيا تختلف كثيرا عما هي عليه في فرنسا، حتى أن التطورات المستقلة كانت ممكنة، ولا سيما أن الشكلية الروسية أصبحت معروفة في فرنسا متأخرة نسبيا، بينما كانت مصدرا من أهم المصادر التى استوحى منها التشيكيون.

وفي كل فردية أدبية تهتم بالتلقى - بما يشمل مفهوم بارت للأدب - تضعف الروابط الضيقة بين اشارة اللغة والمدلول (DEMOTA TUM قليلا أو كثيرا في الأدب.

وتفترض امكانية تحويل اشارة اللغة من مضمون أصلها التاريخي الى آخر متأخر عنه. وبهذا التحول يفقد الجانب الدلالى الضمنى لاشارة اللغة في الأدب أكثر فأكثر ويزداد مدى الترابط العام باستمرار. ولقياس هذا المدى لابد للمرء من اختبار العمل الأدبي في علاقته بعمليات حضارية ابلاغية أكثر شمولا، كما فعل **موكاروفسكى في تقليده لتينيانوف** .وميز رولان بارت مدى تفسير الأدب «بسهولة المنال» (بارت . ب 1964 :8) . وتشرح هذه السهولة لماذا يمكن لعمل أدبي أن يحافظ على نفسه «خالدا ضمن حقل أية لغة نقدية» فهي «الوجود الأدبي نفسه» (المصدر نفسه). فالأدب تنظيم وظيفى «فيه جانب ثابت (العمل) والاخر متغير (العالم)، والعصر الذى يستهلك هذا العمل (المصدر نفسه). فالعنصر المتغير هو رد فعل أو جواب (REPONSE) القارئى، الذى يجلب الى العمل تاريخه، ولغته، وحريته. والتاريخ واللغة والحرية في تدفق مستمر، ورد الفعل غير محدود، والعمل كسؤال (تحد) باق، والتفسيرات تتغير من قارىء الى آخر.

وجاءت بنيوية موكاروفسكى **وفود يتشكا التشيكية** لتطلب بحثا علميا حول ردود الفعل المختلفة المعتمدة على المضمون التاريخي، وقامت بهذا الطلب على أساس فرضياتها المسبقة المشابهة لفرضيات رولان بارت[6] ، ويضع هذا الأخير جوابه بين القراءة والتحليل العلمي، وهو مايعني أنه ليس مهتما بوصف الأجوبة الحسية المختلفة، ولكن الجواب الذى يستطيع هو نفسه اعطاءه بسبب مشاركته في «رؤ ية كونية» معينة. ولم يربيكار هذه الفرضيات المسبقة لبارت بوضوح كاف، ونتيجة لذلك فان المجادلة لم تتطور في اتجاه الأسئلة الجوهرية، وكان في امكان النقاد الأكاديميين الاستفادة أكثر في دفاعهم الخاص لو أنهم استجابوا أولا للقرار الأساسى الذى يشكل القاعدة لتفسير بارت لعمل راسين، عوض أن يتركز ردهم حول كتاب **«حول راسين»** . وقد لام بيكار بارت أكثر من مرة لخروجه عن العمل الأدبي، ولكن بارت لم يهتم بهذه الشكوى، ومادام لم ينكر أبدا **«الذاتية التقليدية»** الكامنة في جوابه فانه لم يترك لاحد المجال لمهاجمته في هذه النقطة. وهكذا فان أساسه كان أقوى من أساس فيبر، أوحتى من **مورون** (MAURON) . فلو أن بيكار تناول مشاكل الذاتية التقليدية على مستوى أكثر تحديدا، عوض الاعتماد على الاستعمالات اللغوية عند راسين في نقاط تفصيلية لكان دفاعه عن (النقد القديم) **أقوى**.

وقد استغل رولان بارت استغلالا تاما الحرية التي منحها لنفسه على المستوى النظري في كتابه (حول راسين).

وتشكل أعمال راسين القاعدة لبناء نظام انثربولوجي تأخذ العلامات فيه مكان الأفراد. وشخصيات راسين الدرامية هي:

أفراد يختلفون من شخصية لأخرى، وليس اختلافهم بحسب مراكزهم العامة، ولكن بحسب مكانتهم ضمن الصورة العامة التي تقيدهم؛ ففي بعض الأحيان الوظيفة هي التي تميزهم (الأب مقابل الابن مثلا)، وفي بعض الأحيان الأخرى درجة تحررهم من الارتداد الكبير نحو الأسلاف (بارت، ب 1964: 9-10).

وهنا نجد مرة أخرى نوع التفكير الذي يميز البنيوية الا نثر بولوجية لليفى ستروس. مثلما افترض الانثربولوجي طبقتين رئيستين في مجتمعات القبائل البدائية، وأعنى **«علاقة الرغبة»** و **«علاقة السلطة»**، ولذا يجد الناقد الآدبي بارت أن راسين قد استحوذت عليه الطبقتان نفساهما. ويستمر بارت فيقسم علاقة الرغبة الى شكلين متقابلين للحب، ومضمون هذين الشكلين أقل أهمية لأهداف هذه الدراسة، ولكن بما أنهما ثنائي مزدوج متعارض

فانهما مرة أخرى يظهر ان بارت على أنه بنيوي . وحسب رأيه فان «علاقة الرغبة» جزئية وأقل أهمية بينما علاقة السلطة شاملة ومسيطرة مسرح راسين ليس مسرح حب (. . .) وانما هو مسرح عنف (بارت، ب 1964 :25) ، وشيء واحد فقط مهم هو احتفاظ المرء أو حصوله على مكانة في عالم ليس كبيرا بما فيه الكفاية لاثنين. فعالم راسين فيه الأقوياء والضعفاء. وهذه القسمة لا تنطبق مع ذلك على القسمة البيولوجية للجنسين، ففي هذا العالم نجد «نساء مسترجلات» كما أننا نجد «رجالا متخنثين» (بارت، ب 1964 :13)

فالمقابلات الثنائية التي تساعد في بناء النماذج البنيوية أصبحت بالنسبة لبارت هي المعطيات الحقيقية لعمل راسين. ووجد أن «التقسيم الراسيني ثنائي صارم، والممكن ليس شيئا سوى الضد» (بارت، 1964 :36) .

ويبدي التشعب نفسه على مستوى واسع مختلف جدا ويصبح واضحا في المناجاة على أنه انفصام للأنا (EGO)، ولكنه أكثر جلاء في التعارض بين الشخصيات الدرامية. ولأجل هذه الصفة التجمعية يستطيع بارت تعويض الصيغة «أعنده القوة التامة على بـ» (بارت، ب 1964 :24) . فصيغة القوة تتمثل بوضوح أكثر في الصراع المتواصل بين الأب والأبن، هذا الصراع هو معركة بين الله والمخلوق، فالأب شيء لا يمكن تجنبه، أو الهروب منه، فهو «حقيقة أساسية لا يمكن الغاؤها» (بارت، بـ 1964 :38) ، وهو كذلك، أولا، ليس بسبب الروابط الدموية، أو العمر، أو الجنس ولكن بسبب الأولوية: «من يأتي بعده ينحدر من صلبه (. . .). فالأب هو الماضي» (المصدر نفسه) .

وقد دخل جوهران متعارضان في صراع متشابه: الضوء والظل. وخيطهما المتبادل، وخلافهما الذي لم يحل أبدا يشكل التشاؤم الراسيني:

هذا الصراع الأسطوري (والمسرحي) العظيم للظلام والنور: ففي جانب، الليل، والظلال، والرماد، والدموع، والنوم، والسكوت، والحلاوة الخجلى والحضور المتواصل؛ وفي الجانب الآخر كل الأشياء ذات العلاقة بالحرب: أسلحة ونسور، وشعارات السلطة الرومانية، ومشاعل والوية، وصياح، وأثواب جيدة، وأقمشة، ولونان أرجواني وذهبي، وفولاذ، وخازوق، ونار، ودم (بارت ب 1964 :21) .

وضع بارت عدة أمثلة منعزلة بجانب هذه الأسطر وما شابهها لتوضح تعميماته الجريئة لتأكيد انسانه الراسيني. وقد شجب بيكار هذا النوع من النقاش، ومن ناحية أخرى يمكن لبارت أن يأخذ تبريراته من مقالته «الحيوية البنيوية»: يبدأ البنيوي بالموضوع الحقيقي فيفككه ثم يعيد تركيبه مرة أخرى. ومع ذلك فان اعادة البناء لاتعني ترميم الموضوع الأصلي، ولكن لتأتي بموضوع آخر جديد للوجود ـ موضوع جديد قادر على توضيح ـ شيء بقى غير مرئي أو لنقل غير جلي في الموضوع الأصلي» (بارت، أ 1964 :214)

والشيء العام في عملية اعادة البناء هو عرض العناصر المتناسقة التي تحكم وظائف الموضوع. وبهذا الأسلوب يحصل على صورة (SIMUIACRE) الموضوع، ولكنها صورة موجهة ومتعينة»(المصدر نفسه) .

وقد صاغ رولان بارت فرضيات كافية لتبرير تجريداته البعيدة عن النص. فعمل راسين هو الشكل (الدال) (SIGNIFIER) الذي يجب على بارت نسبته الى مدلول اذا كان الاثنان سيكونان اشارة. ومع ذلك فهو يخرج في هذه النقطة عن النظام اللغوي المعين ليقتبس المدلول من النظام الانثربولوجي لليفى ستروس. والتعقيد الذي أصبح هنا هو كالتالي: فما استعاره رولان بارت من النظام الانثربولوجي على أنه المدلول هو في الحقيقة في ذلك النظام يمثل الدال. ويمتاز منهج بارت بتداخل المدلول مع الدال، ونتيجة لذلك يبدو أن النظامين كليهما قد نقضا بعدا واحدا، وتصبح مآزق البنيوية الأدبية التي تعتمد نظاما هو نفسه جزئي واضحة. اذ أن البنيوية الانثربولوجية تعتمد هي الأخرى على البنيوية الالسنية، فالأدب باعتباره نظاما لغويا أقرب الى الالسنية من البنيوية الانثربولوجية. ولكن كما سنرى فان النوع الثاني كان أكثر تحديدا وايحاء بالنسبة للموقف الفرنسي من البنيوية الالسنية، وذلك بسبب شخصية ليفى ستروس. وأذا كان التحليل الالسني «للقطط»، والتحاليل المشابهة التي جاءت بعده لم تحدث الا القليل من الأخذ والرد في فرنسا (جاءت ردود الفعل بصورة رئيسة من خلف حدودها) فان كتاب «حول راسين» أحدث خلافا حادا. فبينما أراد بيكار أن يبقى ضمن التنظيم ـ الأدبي ـ الواحد ويعيد توليد الموضوع الأصلى بعد تحليله بدقة، أراد بارت ابداع موضوع جديد، **ما فوق النص**(META - LANGAGE) شكل جديد أسس على شكلين معينين: أعمال راسين، وأنثربولوجية ليفى ستروس. وجعل وجهة نظره

«النقدية» واضحة، وهو في هذا الجانب بعيد عن اللوم وبما أنه يمثل اتجاه وجهة نظر التلقي الواضحة بفرنسا فهو يستحق عنايتنا، اذ يجعل الموضوع واضحا أمام الجميع ويدعو الى مناقشته وبصفته بنيوياً فهو يقابل البحث الادبي بمشاكل منهجية جدية أولها توضيح حقول البحث المختلفة، والتحولات الممكنة بينهما.

البنيوية السردية :

وحتى نعلم مدى تأثير ليفي ستروس في فرنسا ننظر فيما سميناه بالاتجاه الثاني في بحث البنيوية الأدبية في فرنسا وهو البنيوية السردية. فليفي ستروس هو الذي استعرض سنة 1960 الترجمة الانجليزية لكتاب **صيغة الحكايات الفولكلورية** لفلاد يمير بروب (بروب، 1928) عن العمل الأصلي الروسي الذي ظهر في لينينغراد سنة 1928. وقدم ليفي ستروس بروب على أنه شكلي؛ ويساير الأحكام المسبقة السائدة عندئذ حول الشكلية الروسية، ثم نقده أولا وبالذات لا عطائه قيمة زائدة للجوانب الشكلية، وتبنيه قسمة العمل الأدبي الى شكل ومضمون التي تميز الشكلية الروسية حسب الادعاء المتعارف. ويشير من ناحية أخرى الى أن البنيوية لا تعرف مثل هذه الازدواجية. ولا مبر رللومه لسببين اثنين:الأول أن بروب ليس ممثلا للشكلية الروسية، وانما كان فقط معاصراً لهذه المدرسة، وثانياً ان ازدواجية الشكل والمضمون لم تكن ميزة للشكلية الروسية، ومن باب أولى لم تكن ميزة لبروب.

وعلاوة على الانتقادات التي ذكرت فان ليفي ستروس قد بوأ عمل بروب مكانة رفيعة، ولا شك أنه قد أثر بفعله هذا بالدرجة الأولى في **الجيرداس جوليان جريماس** (ALIGIRDAS JULITEN GREImAS)، **وكلود بريسمون، وتزفيتان. تودوروف** (TZVETAN TODOROV) وآخرين جاءوا فيما بعد. فما الذي جعل بنيويا مثل **ليفي ستروس** يرى في عمل بروب قوة دافعة وتحديا؟ **أولا** المادة التي حللها بروب، فان حكايات الجن في مجموعة **أرني تمبصون** (Arenethompson) (**أرقام** - 300-749) تعود الى حقل يقترب من حقل علم الاعراق البشرية الذي يدرس الاساطير البدائية، **ثانيا** هناك شعور عدم الاقتناع الذي أخذ يقوى في بحث الحكاية الشعبية مع الميل نحو أصل وتطور المواد الفولكلورية. فصوت بروب المبكر الداعي الى الاحتفاظ بأولية الوصف التنظيمي على البحث الاصولي كان اكثر تقبلا عند ليفي ستروس. فبروب يرى أن «**مناقشة علم الوراثة دون توضيح خاص لمشكلة الوصف كما تعالج عادة غير مفيد أصلا**» (بروب، 1968: 5) وبالمثل فان تفضيل التزامن هو الذي جعل امكانية أن يصبح ليفي ستروس تابعا لسوسير. **ثالثا** - وهذا ربما يكون السبب الرئيس للانجذاب الذي شعر به البنيويون نحو عقيدة بروب البنيوية فيما يتعلق بالمكانة النسبية «للوظيفة» في تطور الحبكة: « **لايمكن تحديد فعل منفصلا عن مكانه خلال السرد. ولابد من الاخذ بعين الاعتبار المعنى الذي يعطي لوظيفة معينة خلال الفعل**» (بروب، 1968: 21).

واعتبر **ألن داندس** (ALAN DUNDES) الفولكلوري الامريكي الذي طوررؤية بروب هذا التصريح حول علم الصيغ «**من اكثر المساهمات ثورية وأهمية في النظرية الفولكلورية خلال عقود من الزمن**» (داندس، 1962: 100). وانتشرت بسرعة مع ملاحظة بروب فكرة وهي أن البحث الفولكلوري يتجه وجهة خاطئة بسبب تصنيفه للمواضيع الدالة المنعزلة. وفي نظام التصنيف العادي تبعا للمواضيع الدالة فان قصتين من قصص الجن تصنفان على انهما نمطان مختلفان اذا كان هناك في حالة انسان وفي حالة أخرى حيوان يقومان بالعمل نفسه. وقد أدت الملاحظة المتكررةببروب الى فرضية وهي انه في التقاليد الاسطورية يتقابل عدد وافر من الشخصيات مع عدد قليل ملحوظ من «الوظائف» (**ويفهم من الوظيفة على انها فعل شخصية تحدد من وجهة نظر أهميته بالنسبة لسير الحدث**) (بروب، 1968: 21). ووضع بروب هذا بواسطة المثال التالي:

1- **ملك يعطي نسرا الى بطل، والنسر يأخذ البطل بعيدا الى مملكة أخرى.**

2- **عجوز يعطي سوتشنكو** (SUCENKO) **جوادا، والجواد يحمل سوتشنكو بعيدا الى مملكة أخرى.**

3- **ساحر يعطي ايفان** (IVAN) **زورقا صغيرا، والزورق يحمل ايفان الى مملكة اخرى.**

4- **أميرة تعطي ايفان خاتما. ويظهر شبان من الخاتم ويحملون ايفان الى مملكة أخرى.**

ويمكن أن يستنتج من المثال السابق أن الافعال هي العناصر الثابتة. بينما الشخصيات الدرامية هي المتغيرات «**فوظائف الشخصيات هي الثابتة في الحكاية، بقطع النظر عمن قام بها وكيف قام بها**» (بروب، 1968: 21).

ويستنتج بروب من أن الوظائف لا المواضيع الدالة هي التي يجب أن تعتبر الوحدات القاعدية للحكاية الشعبية، اذ أن المواضيع الدالة المختلفة تكون قادرة على نقل عمل واحد لا غير ضمن سلسلة من الحوادث، ولذا يمكن الرجوع بها الى وحدات اصغر، ويضع بروب وحدته الجديدة الاصغر (الوظيفة) مقابل الوحدة التي كانت عادة أصغر وحدة (الموضوع الدال). فالمواضيع الدالة اذن هي متغيرات لوظيفة واحدة ثابتة.

والاسباب التي جذبت ليفي ستروس نحو بروب - وأعني المشابهة في مادة البحث، وتفضيل التزامن، واعتبار مكانة العناصر في النظام - يمكن الآن اكمالها بواسطة اشارة بروب الى البحث عن عناصر بنيوية متناسقة. وقد لاحظ بروب في تصدير عمله انه من «المحتمل القيام باختبار لاشكال الحكاية وسيكون هذا الاختبار دقيقا كدقة صيغة التراكيب العضوية» (بروب، 1968: 25).

وقد وضع لفي ستروس في مقدمة كتابه «الانثربولوجية البنيوية» مبدأ وهو أن هدف عالم الاعراق البشرية هو اكتشاف العناصر المتناسقة، كما دعا الانثربولوجيين الى اكتشاف «البناء اللاشعوري ضمن كل عرف، وكل عادة، حتى يمكن الحصول على مبدأ للتفسير صالح لعادات واعراف أخرى» (ليفي ستروس، 1972: 21).

ورسم بالتفصيل الطريق الذي يريد سلوكه لتحقيق هذا الهدف: «التحول من الشعور الى اللاشعور مرتبط بالتعاقب من الخاص الى العام» (ليفي ستروس، 1972: 20-21). وهذا هو الطريق الذي سار فيه بروب أيضا. وكانت مجموعة من قصص الجن تتكون من مائة حكاية هي أساس عمله، وأخرى استعملها مادة للاختبار. ولابد من اضافة انه لا يقوم بدراساته دون أساس نظري. وقد قصد بملاحظاته الاجابة عن المشكلة القائمة وهي «بما أننا ندرس حكايات بحسب وظائف شخصياتها الدرامية، فانه يمكن ترك جمع المادة طالما يصبح واضحا ان القصص الجديدة المدروسة لا تقدم وظائف جديدة» (بروب، 1968: 23).

وكانت نتيجة ملاحظات بروب على النحو التالي: احدى وثلاثون وظيفة يمكن تعيينها اضافة الى أن الدورة التي تبدو فيها ثابتة.[7] ولا يعني هذا ان الاحدى والثلاثين وظيفة يمكن ايجادها في كل حكاية من حكايات الجن، ولكنه يعني أن غياب بعض هذه الوظائف لا يغير تسلسل تلك الموجودة. فالحكايات ذات الوظائف المتشابهة بالصورة التي ذكرناها تعود الى نمط واحد. وقد ذكر بروب ثلاث امكانيات لعلامات الوظيفة: وذلك بحسب الجملة أو الاسم أو الرمز (والرمز يعمل للايضاح الذي يمكن الحصول عليه بواسطة التشكيل (ومع ذلك فان هذا الايضاح يتضرر لان الرموز تترجم بطريقة مختلفة في الترجمات المختلفة).

ويفهم من حكاية الجن أنها قصة تتحرك من الوظيفة أ (دناءة) بطريق الوظائف الوسيطة الى وظيفة حل المشكلة ز (زواج). فالوظائف السبع المتقدمة ينظر اليها على أنها تقديم. والسلسلة الوظائفية أ - ز، يسميها بروب تتاليا. فكلما ظهر ((أ)) (دناءة) أشار الى تتال جديد. ويمكن لحكاية الجن أن تحتوي على عدة متتاليات. وما يجب تعيينه عندئذ هو عدد المتتاليات في النص. وبما أن المتتاليات لاتبدو دائما الواحدة تلو الاخرى اذ من الممكن أن ينقطع التتالي بأدخال تتال جديد فان التحليل ليس دائما امرا سهلا. ولابد أيضا من الفصل هل تعامل عدة متتاليات كحكاية للجن واحدة، أو هل أن الامر عندئذ أمر حكايتين منفصلتين أو أكثر. وهناك عناصر أخرى تلعب دوراً في صيغية حكاية الجن بجانب وظائف تكوين التتالي، وهي مسببات تكرار الوظائف، وكذلك الترابط بينها.

ويعتبر بروب المتتاليات المتداخلة، والوظائف المضاعفة مرتين أو ثلاثا على انها متغيرات وشواذ. وعلى كل حال فقد تساءل عدد كثير من الباحثين ولاسيما كلود بريمون حول صحة هذه الفكرة. فهو قد عارض منذ البداية سلسلة العناصر السائره في خط واحد، على الرغم من انه كان واحد من اوائل من تبنى وظائف بروب كوحدات أساسية لتحديد البنى السردية. ولم يتصور السرد على أنه «سلسلة سائرة في خط واحد، ولكن على أنه متتابعات متشابكة» (بريمون. 1964: 26) ويجب التنبيه في هذا المقام أيضا الى أن بريمون لم يقيد نفسه بحكايات الجن الروسية. ووجد في تحليل بروب امكانية ترك المجموعة بقطع النظر عن محدوديتها تماماً دون اي اعتبار، كما وجد أيضاً امكانية استعمال منهج بروب كسلك موصل قصد انشاء سرد عام. ومع ذلك ففي هذه النقطة تصبح المتتاليات المتشابكة، وكذلك الوظائف المضاعفة، والثلاثية التي هي من المفروض انها شواذ مشكلة صعبة الحل، لانها تحدث بانتظام في قصص لاتعود الى مجموعة بروب المغلقة.

وهذا كله ذو علاقة باعتراض بروب على التفريق بين الفابولا وسيوجات بالطريقة التي يفهمها بها الشكليون الروس. وهو لا يحتاج كثيراً الى هذا التمييز بين الفابولا وسيوجات لانهما كثيراً مايلتقيان في «الاشكال البسيطة». ولكن حين نتعامل مع المتتاليات المتشابكة

والـوظـائف المضـاعفـة عنـدئذ بالضبط نصل الى نقطة تبدأ عندها الفـابـولا وسيـوجـات في سلوك طريقين منفصلين ـ أي حيث يوجد خروج عن تتـالى العنـاصـر النهـائي من حيث الـزمن، وحين تبدو العناصر المكونة لسيوجات في الظهور.

واضافة الى ذلك يستثنى بريمون جانباً آخر من نظرية بروب. وهو يتفق في هذا مع نقد ليفى ستروس وجريماس واعتراض بريمون هو بالـدرجـة الاولى على عناية بروب الخاصة بالعلاقات الركنية، أي أن الافعـال المتتـاليـة في الـزمن متعادلة. وقد فشل بروب في الاخذ بعين الاعتبار جانب العلاقات الاستبدالية لمنطق الفعل الذي على مقتضـاه تبقى عدة امكـانيـات منطقيـة محتملة حين تدخـل وظيفـة (الوظيفة «معركة» مثلا، يمكن أن تستلزم غلبة فقط، ونصرا فقط، أوغلبـة ونصـرا، أولاهـذا ولا ذاك). وبحسب هذه الطـريقـة فان العـلاقـات المنطقيـة للسبب والنتيجـة، والـوسيلة والغاية تبقى غير مميزة، ولذا يمكن أن تقود الى استنتاجات كاذبة، فاذا كانت وظيفة «النصـر» تتضمن «معـركـة» (كبديهية منطقية)، فان كون «معركة» تقتضي «نصـرا» ليس من متطلبـات المنطق، ولكنـه نمـط متعارف عليه في حضارة معينة (بريمون، 1964 : 15).

ووصل بريمون باتباعه لهذا السبيل الى التفريق بين وظائف هي ضرورية بداعي البديهيات المنطقية، ووظائف ليست كذلك. فبينما يحتفـظ «بالوظيفة» كوحدة أساسية، فهويقيم وحدات جديدة (مثلا وظائف تؤلف تتاليا) (بريمون، 1964 ، 1966). وهذا لايحدث على أية حال تبعا للعلاقات الزمنية والاخيرة في مجموعة حكايات معينة. ولكن تبعـا لتنظيم الحكايات المنطقية الذي يناقشه في مقالته «منطق الاحتمال السردي» (1966). وبهذه الطريقة ابتعد ابتعادا حاسما عن النصـوص السـرديـة المحسـوسـة. فالتمييـز بين الفابولا وسيوجات لامعنى له في نموذجه، لان هذا التمييز يقود نحو النص المحسوس. وقد توصل بريمون بقرار منهجي خاص الى نقده الرئيس لبروب، لان صلاحية ذلك النقد تعتمد على جانب النصوص المحسوسة.

ونتيجـة لذلك انتقد . م . ميليتنسكى العلامي الروسي المقتنع بالتقليـد الشكـلي، الصفـة التجـريدية لنموذج بريمون : ((تحليل بريمـون تجريـدي جدا (وللسبب نفسـه فهوغير ملائم) لأنه يحاول تحليـلا عامـا على حساب الطريقة التي تتجه نحو النوع [مثل تحليل بروب]» (ميليتنسكي، 1969 : 203)

والتحليـل المتجـه نحـو النـوع ليس له على أية حال أهمية كبيرة بالنسبـة لبريمـون وجـريمـاس على حد سواء. فكـلاهما قد اهتم ((بنحـو السـرد)) أوكـما صاغـه بريمـون حديثـا «بعلاميات السرد» (بـريمـون ، 1974) التي تكـون القـاعـدة المنطقيـة فيها ضرورية : «نمـوذج نـاتـج عن المنطق يساعد هذا البناء ويضمن صلاحيته لكل نوع من السـرد» (بـريمـون، 1974). وبهـذا التعهد يمكن لنموذج بروب أن يكـون مسـاعـدا جدا، اذ أن بواسطـة النمـوذج الـرئيس ((تنظم العلامية العامة التي هي متسعة اتساعا يصعب معه ادراكها في مجمـوعهـا الكـلي ضمن عوالم صغـيرة يمكن للانسـان الـوصول اليها)) (جريماس، أ 1966 : 174)

فعمليـة التجـريـد التي تميـز الفهم الفرنسي عن الفهم الروسي للتحليـل الســردى عنـد بروب يبر رهـا بعض الشيء نقـد ليفى ستروس للعلاقات الركنية الخطية، وقد أعلن ميليتنسكي وسيجال من وجهة نظرهما الروسية : «بان بروب قد وجه كل عنايته الى البناء السـردي للحكـايـة الشعبية والى العلاقات الركنية الخطية، لا الى العـلاقـات الاستبـداليـة المنطقيـة، كما فعـل ليفى ستروس)) (ميليتنسكى وسيجال، 1971 : 95)

وكـان ليفى ستروس يميـل في الغـالب في تحليله للاسطورة الى متضادات دلالية معينة (طازج / ومطبوخ، رطب/ وجاف)، ولذا يمكنه ترك البناء الخطي للسرد بعيداً عن الاهتمام. وفي الحقيقة فان فان مادته تتركب من نصوص، بينما شكلت النصوص أساس عمل بروب. وقد وصف ميليتنسكي الاختلاف على النحو التالي :

((على الـرغم من تفكير ليفى ستروس الثاقب والمفصل بالنسبة لمنهج في التحليل البنيوى للاسطورة، فان أمثلته المحسوسة ليست تحاليـل بنيـويـة للسـرد الاسطوري، ولكنهـا تحاليـل للتفكير الاسطوري [. . . .] . فاهتـمامه كان منصباً بالدرجة الاولى على المنطق الاسطوري. ولذا يبدأ بالاسطورة، مؤلفا الوظائف عمودياً لاغير، ويحاول شرح علاقـاتهـا الاستبـداليـة، واضعا المتغيرات الاسطورية في تناظر. فنموذجه البنيوي ليس خطيا)) (ميليتنسكي ، 1969 : 191) .

وتصـور جريمـاس للفرضيات المثالية للسرد على أنها تركيب من نمـوذج ليفي ستروس الـذي يعتمـد على العـلاقات الاستبدالية، ونموذج بروب الذي يعتمد على العلاقات الركنية. وتجمع تحليلاته بين قصص الجن والاساطير على عكس بروب. (جريماس، 1963 ، ولاسيما ب 1966) فقد حلل في البداية الاساطير على حسب منهج العـلاقـات الاستبـداليـة لليفى ستروس، ثم طورها في اتجاه منهج العـلاقـات الركنية لبروب. وحجته هي أن الاسطورة كسرد لها بعد زمني : ((ان اعمال الشخصيات الاسطورية على علاقة متبادلة مع مما حدث من قبـل، ومـا سيحـدث من بعـد)) (جريماس، ب : 29 1966). وقـد نظم وظيفـة السـرد مستعينا بمثال من المجموعـة الاسطورية لهنود بوروورو (BORORO INDIANS). ومن هناك واصل عمله بكتـابـة قائمـة بادوار الشخصيـات. وقـد اهتم خاصة بتبادل الادوار عند الشخصيات الرئيسة (أ ب وابن).

وبنفس التنظيم حلل العلاقات المتبادلة بين معطيات العلاقات الركنية للوظائف والمتواليات، ومعطيات العلاقات الاستبدالية للادوار، تبادل الدور، والشكلان المختلفان للوظيفة العقدية (العقد الطوعي والعقد المفروض).

واهتم جريماس بالدرجة الاولى بتأسيس بنى أولية للمعنى ضمن علامية عالم أصغر. فنموذجه يأخذ في حسابه الاشكال الثابتة غير القصصية من جهة، ويقصد به أن يكون ملائما للعمليات الحركية القادرة على تحمل العمل من جهة أخرى. أوكما أوجز ذلك بريمون: ((حين تصبح العلاقات الاساسية التي تؤلف التصنيف النموذجي حركية (مثل: ذهب ضد الرصاص) فانها تنبيء عن نفسها في عمليات لها أسسها في المصطلحات التي أوجدها علم الصيغ الاولى نفسه (تخبرنا مثلا ((كيف أن الذهب الخالص قد استحال الى رصاص تافه))) (بريمون، 1937: 83-4) وتشكل العناصر المتناسقة لمثل هذه العمليات علم تركيب السرد النحوي. وبهذا الاسلوب حقق جريماس مستويين للتحليل، مستوى ((البنى السردية الباطنية))، ومستوى ((الظاهر)) (بريمون، 1973: 88).

ومع أن بريمون يعتقد اعتقادا راسخا في جدارة عمل غريماس الا أنه نقده في هذه النقطة بالذات ففي رأيه أن غريماس يرى المستويين في تنظيم تدرجي واضح، يحدر فيه المستوى ((الأعمق)) ذو العلاقات التصورية اللازمنية المعنى الحقيقي للسرد، ولعل هذا الاشتباه يؤيده جريماس نفسه بقوله:

لنا الحق في افتراض أن النموذج التنظيمي المحايد زمنيا للمضامين التي نجدها في حقول تختلف اختلافا كبيرا لابد لها من تأثير عام. ويحيرنا عدم تماشيها مع المضامين القائمة [. . .] على اعتبارها نموذجاً وراء لغوي قد ارتقى في نظام تدرجي نحو نماذج مؤهلة أو وظيفية [. . .] (جريماس، أ 1966: 233)

فتتالي الحوادث الزمني أي ((البناء الظاهري)) لايضيف شيئاً الى المعنى في التحليل الاخير: ((وعلى العكس من ذلك فهي تميل الى تغطية تعبير القيود العلامية قصد اخفاء المعنى)) (بريمون، 1973: 89) ويرى بريمون أن نزعة عقائدية تبدو في تحليل جريماس فيسلب سرده حريته. ولايستطيع القاص الاختيار بين امكانيات مختلفة لمواصلة قصته: ((فمن شبكة المسارات المتيسرة يختار غريماس تركيبا ممكنا من بين تراكيب أخرى كثيره وينسب اليه امتياز التحكم في عالم السرد، ولكن بأي حق؟)) (بريمون، 1973: 77)

ويختلف بريمون وغريماس في مفهومهما للزمن. وكما حدد بريمون نفسه فان جوهر القصة عند غريماس يكون في تفاعل العلاقة اللازمنية التي تتجاوز ((مصير)) الحوادث المسرودة. أما بالنسبة لبريمون فالجوهر يوجد في ((المصير)) الذي يتضمن امكانية مستقبل متغير، ويمثل غريماس وجهة نظر ثابتة ومحايدة تاريخيا، على الرغم من أن بريمون لايمكن تسميته بالمورخ بين القصاصين الفرنسين: وعلى المرء أن يسلم بانه قد دافع نظريا عن الحركة التي افترضها المؤرخون (8)، فعل ذلك باسم الحرية التي لاتهتم ((بالقيود العلامية)) لغريماس ((فالبنسبة الينا انطباع الحرية، والحقيقة والجهال، الذي حث الانسان دائما على تنظيم السرد ليس وهما يغطي ((تعبير القيود العلامية)). فان كان هناك تعبير فليس ذلك النوع من التعبير الذي نمر به، وانما هو تعبير حول القيود، أي تجربة تحررية تستغل هذه القيود وتتغلب عليها)) (بريمون، 101: 1973

وعلى الرغم من هذه الشهادة ومن ادراكنا لمواطن القوة والضعف في نظريات بعض السرديين البنيويين الآخرين فان بريمون يسد منفذه نحو الحرية والتأريخية والتقييم الشخصي بالتزامه الى حد بعيد بالعلاقات المنطقية: ((فمنطق الخداع الذي هو مهمة ضرورية على الرغم من أنها قد تكون منفرة، لابد أن يسبق علامياته. فهذا المنطق الذي هو في الحقيقة اللغة العامة للسرد يفرض نفسه علينا على أنه الخطوة الاولى في التحليل البنيوي للسرد)) (بريمون 1973: 134)

اتبع بريمون التحليل المنطقي التجريدي الذي تكمن مهمته الرئيسة في تحديد اي العناصر التي يتضمن أحدها الآخر أو ينفيه، والعناصر التي يمكن تركيبها مع بعضها البعض، ولم يجد طريق العودة من ذلك التحليل الى اظهار هذا المنطق على حدة في نصوص مستقلة او مجموعات نصوص. فلم يزد على الاشارة الى بعض المتغيرات الحضارية (مثلا حقيقة أن المعركة تتطلب نصرا هو ابتذال حضاري) (STEREOTYPE) والخوف الذي عبر عنه ليفي ستروس في نقده من أن بروب قد لايستطيع إيجاد طريق العودة من التجريد الى المحسوس يصدق اكثر على بريمون. فبروب لم يضل بعيدا عن النصوص، فمرونة ((التتالي)) عنده، خصوصاً بعد أن اكده بريمون، ثبت أنه لاشيء أكثر من اي يكون تهذيبا لمخطط بروب، وليس ((تجربة تحررية)) بعد. (وقد عدل بريمون بصورة شاملة من مفهوم بروب للتتالي. اذ بالنسبة للاول التتالي الاساسي يشير الى البناء الثلاثي لعملية ماتكمن في ((القدرة، فالتحول الى فعل، فالانجاز)) مع امكانيتي ((عدم التحول الى فعل، فعدم الانجاز))

ولابد من فهم مقدمة بريمون للادوار على انها تهذيب ويمكن له تحديد الوظيفة على مقتضى مفهومه للدور تحديداً يختلف عن تحديد بروب ((فليس بالفعل فقط (الذي سنسميه عملية) ولكن بالموقف وعلاقة الفرد (المسند) بالعملية (المسند اليه)، أولتبنى مصطلح

أوضح، سنقول ان بنية السرد لاتعتمد على تتالي الاعمال، ولكن على مجموعة الادوار)) (بريمون، 1973: 133) وقد خصص الجزء الكبير من كتابه (منطق السرد) لفهرسة الادوار التي ـ كما اعترف هو ـ تبقى غير كاملة، واعتباطية أيضا. فالاحاطة التامة باعمال بريمون، وبالطريقة التي يقيم وسيتوعب بها الدراسات التي قام بها آخرون وتواضعه،

كل هذا يدل على كفاءته. ولكن لسوء الحظ يبدو أنه لايستطيع استيعاب التغيير التاريخي، أي «المصير» فما بالك بامكانية توضيح القيمة الجمالية للنصوص السردية (فارن شول 1974: 96).

وهناك باحث من الباحثين القليلين في فرنسا الذين لم يقتصر تأثيرهم ببروب وليفي ستروس، بل تأثر أيضاً بالشكلية الروسية وهو **تزقيتان تود وروف** الذي ترجم الى الفرنسية عدداً من الدراسات للشكليين الروس ونشرها سنة **١٩٦٥**، ولهذا ليس من المفاجأة أن يلعب التفريق بين **فابولا وسيوجات** الذي لم يكن على العموم شائعاً في السرد الفرنسي، دورا في عمل تودوروف، ونتيجة لذلك كان منهجه أقرب الى النص من غيره من مناهج الباحثين الآخرين. بالاضافة الى أنه قد كافح باستمرار للسيطرة على أدبية النصوص (literariness)، وهذه العملية معروفة لنا من الشكلية الروسية. وفي مقالة نشرها **تودوروف** في العدد الخاص لمجلة البلاغات (Communications)(1966) لخص نظاما لمفهوم يأخذ بعين الاعتبار التمييز بين **فابولا وسيوجات**. واقترح في نفس المقالة «مقولات السرد الادبي» ازدواجية بين التاريخ والخطاب توازي ازدواجية «الخرافة» و«سيوجات». وادعى في قسم المخصص للتاريخ الاستفادة من النموذج الثلاثي لبريمون، ومن نموذج المشابهة لليفي ستروس، والسرد حسب نموذج المشابهة هو اسقاط العلاقات الركنية على العلاقات الاستبدالية. ومنطق الفعل الذي يفترضه تودوروف مع هذا النموذج هو بالنسبة اليه أساس البحث السردي، وكذلك بالنسبة لتلك الحالات نفسها التي ينعدم فيها انسجام المنطق وتتالي الفعل. لان الخروج عن التعارف ذو معنى: «وحتى اذا لم يتبع كاتب هذا المنطق فلا بد لنا من معرفته: لأن خروجه يستوحي كل معناه من علاقته بالمعايير التي يفرضها هذا المنطق» (تودوروف، 1966: 132) وقد وضع تود وروف رؤيته العامة بالرجوع الى كتاب لاكلوس (Loclo5) (الاتصالات الخطرة).

ويناسب حقل **الفابولا** كذلك علاقات الشخصيات بعضها ببعض التي يدخلها تودوروف في التخطيط الثلاثي «الرغبة، والاخبار، والمشاركة». وكل العلاقات الاخرى المحتملة يمكن أن تأتي من هذه العناصر الثلاثة العامة بمساعدة قواعد الاشتقاق. وهو يجعل التحول من الفابولا الى سيوجات بالاشارة الى الزمن المتعدد الابعاد للفابولا خلافا لزمن سيوجات الذي هو خطي في الاساس. وما يمكن أن يحدث عفوا في الفابولا لابد أن يظهر بالتالي في سيوجات (في النص): «شكل معقد يبرز في خط مستقيم» (تودوروف، 1966: 139). وبهذه الطريقة فان التتالي الطبيعي للفعل ينكسر حتى ولو أراد الكاتب المحافظة عليه ما أمكن كما هو، ومع ذلك فان الكاتب يكافح عادة لتغيير التتالي الطبيعي لاسباب جمالية، واضافة للمعالجة الخاصة للزمن فان وجهة النظر السردية أيضاً تميز سيرجات عن الفابولا.

وتقودنا مقالة تودوروف التي تحتوي على قسم يدور حول جوانب من سيوجات الى أن نسأل: هل أن تصريحات حول سيوجات هي جزء مكون لمناقشاته النظرية؟ فقد جعل التحول من قسم الفابولا، حيث طور عناصر منطق الفعل الى سيوجات عاما ومقيدا بمفهومين أساسيين هما: الزمن الخطي والمبدأ الجمالي. وحقيقة أن هذا التحول غير مقنع هو في رأينا دليل على الصعوبة القائمة لايجاد صلة بين المستوى التجريدي، لمنطق الفابولا الذي طوره باحثون فرادي على أنه حقل يختلف من حيث الصرامة والتعقل الى المستوى الاكثر حسية لترتيب سيوجات. فاذا لم تتحقق هذه الصلة تدريجياً فان الخطر في أن تصبح الفرضيات المنطقية منفردة ومستقلة عن معطيات النص عظيم.

وقد أسقط تودوروف من كتابه «نحودي كاميرون» RE (1969) (DU CAMERON GRMMAT) سيوجات على أنها هدف من اهداف البحث. وتناول عوضاً عن ذلك المستوى النحوي للسرد (فابولا)، الذي يصنفه مع العلامية والمستويات الشفهية، أي: (الاسلوبية البلاغية). وهذا يقربه مباشرة من بروب. وبالاضافة الى ذلك فابتدأ تودوروف في هذه الحالة من مادة معينة هي قصص بوكاشيو (Boccaio) يوضح العلاقة بينه وبين بروب. ومع ذلك فان تودوروف كان يعمل وهو يلاحظ القوانين القصصية العامة التي تتجاوز المادة القصصية ـ وتلك فكرة لم تكن مألوفة لبروب. واعتمد تودوروف في هذه الدراسة كثيراً على الثلاثي. وطور مخططات ثلاثية في مستويات مختلفة، فنتج عن ذلك أنه أصبح بامكاننا رؤية نقاط الضعف التي تخص النماذج الثلاثية، وهذا يعني أن تباينا يظهر عادة بين عنصر والعنصرين الآخرين في الثلاثي. وقد خصص بريمون فصلاً من كتابه (منطق السرد) لدراسة تودوروف، فأشار الى مثل هذا التباين دون أن يشك مع ذلك في الثلاثي نفسه، لأنه هو ذاته

يفكر في الغالب تبعاً للثلاثي. ففي مخطط «الاسم العلم، والصفة، والفعل» مثلاً نجد أن النعت على أنه عنصر اكثر قابلية على الوصف يحذف من النحو السردي لافتقاره الى الفعالية الحركية التي يواصل بها تحقيق الفعل: «الله قادر» قضية وصفية لاتقص شيئاً، «الله خلق السماوات والارض» قص بسيط ولكنه قص كامل» (بريمون، 1973 :112). ويصنف النعت عند بروب مع الاوصاف وفي رأينا أن جانبه الوصفي يعطي مجالا لتقييم الشخصيات والافعال، وهو مجال يقع خارج مجال القصاصين الفرنسيين. فالافعال الثلاثة التي تؤلف معجم الاعمال عند تودوروف تظهر تناقضاً مماثلاً: «لطف، أذنب، عاقب» ترجع الى مجموعتين، لان «لطف» فقط له وظيفة عامة تطور العمل، وينقص فعلي «اذنب» و «عاقب» التعميم والحيادية العلامية. ويتضح أن فعل «عاقب» أقل ملاءمة لانه ليس من المؤكد أن العقاب يأتي دائماً بعد الذنب. وفي كتاب (دي كامير ون) مثلاً تختلف القاعدة كل الاختلاف.

وتودوروف البنيوي الفرنسي الضاربة جذوره في تقاليد أوربا الشرقية لم يستسلم الى قيود النظام المنطقي كما هو الحال في معظم الاحيان بالنسبة لغريماس، وذلك بسبب علاقته الحميمية بالنص. كما أنه لم يدخل حقل التجريد مثل بريمون هذا الحقل الذي يبدو أن طريق العودة منه الى الحقائق الادبية صعب.

ولا تلعب التأريخية ورد الفعل التقييمي، اللذان ادعا بارت انهما الاساس لكل الاتصالات بالادب، أي دور في سردية البنيوية الفرنسية. ولايوجد مكان للفردية التأريخية للنص وقارئه، ضمن محاولة جعل الكون المنطقي الأنثربولوجي مفهوماً والرجوع به الى مخططات عامة.

أما الاتجاه الثالث للبنيوية الفرنسية الذي يقدم ياكوبصن وليفي ستر وس تحليلاً لقصيدة بردلير (Sonnet) (القطط) مثالاً له، فمن الواضح انه لايمكن اتهامه بتجريديته بعيداً عن النص.

البنيوية الالسنية، الوصف البنيوي الالسني للنص:

كان تأثير ليفي ستر وس قوياً في توسيع المنهج البنيوي ليشمل البحث الادبي الفرنسي، وكذلك أيضاً كان تأثيره واضحاً في حقل الوصف البنيوي للنص. وهو لم يقتصر على التعاون مع ياكوبصن في تحليل قصيدة (القطط)، بل كان أول من نشر هذا التحليل الذي ظهر في (الانسان) المجلة الفرنسية الانثربولوجية (١٩٦٢)، كما قدم له ودافع عنه. وفي الوقت نفسه فان جعل هذه المقالة ضمن مختارات من الدراسات الادبية حررها من محيط الانثربولوجيا.

وأول ما حاوله ليفي ستر وس في مقدمته هومواجهة ذهول القارئ لوجود تحليل قصيدة في مجلة أنثربولوجية، وذلك بالاشارة الى تشابه المشاكل المعقدة للالسني وعالم الاجناس. وهذه الفكرة معروفة لنا من كتابه (الانثربولوجية البنيوية) وفي هذا الجانب لم يأت بشيء جديد في مجلة (الانسان) الا أنه يمكن التحقق من أن فكرة القياس هنا أقل اقناعا. ويقول لنا ليفي ستر وس ان الالسني يكتشف البنى في الاعمال الادبية المتشابهة الى حد بعيد مع تلك البنى التي وجدها عالم الاجناس في تحليله للاساطير، هذا من جهة، ومن جهة اخرى فان الاساطير، التي هي في نفس الوقت اعمال فنية تثير أحاسيس جمالية قوية في علماء الاجناس والفرق بين القصيدة والاسطورة لاينكر بالطبع، التغاير بين الاثنتين لابد من فهمه على أنه مبدأ بنيوي، ودليل على انهما يعودان الى نفس المقولة.

فاذا بدأ المرء من فرضية وهي أن الاطار النظري للتحليل يحدده مفهوم ياكوبصن للوظيفة الشعرية على أنها ابراز «لمبدأ التكافؤ من محور الاختيار الى محور التأليف» (ياكوبصن، 1960 :358) فان القياس الذي احتفظ به ليفي ستر وس ليس مقنعا كثيرا. وكما قال هو نفسه في المقدمة، فان الاسطورة مبدئياً لايمكن «أن تفسر الا على المستوى الدلالي». ومن النادر أن تكون المتكافئات على محور التأليف ذات أهمية - لان السيطرة في الاسطورة في هذا المحور لاتكون الا للعلاقة المتجاورة.

ان ملاحظاتنا النقدية السابقة تشمل فقط محاولة جعل نشر تحليل أدبي في صحيفة مخصصة لا للادب ولا للالسنيات شرعيا بواسطة القياس، ولم توجه هذه الملاحظات ضد التحليل على أنه يمثل منهجا مختلفا من المناهج البنيوية.

وبموازنة هذين النوعين من البحث البنيوي الفرنسي الذي سبق أن ناقشناه نتحصل على الخطوط العامة لهذا النوع الذي نحن بصدد بحثه:

١ - القاعدة ليست أنثربولوجية ولكنها بنيوية السنية.

٢ - لم يقع بحث لايجاد تنظيم للقواعد على مستوى عال للتجريد، وانما ظهر مبدأ وظيفي (مبدأ التكافؤ).

٣ - تحول مبدأ التكافؤ لياكوبصن الى تنظيم تدريجي من الفرضيات. وتسبقه قائمة الوظائف الابلاغية الست. وفي حالة لابلاغ الشعري فان النبرة الرئيسة توجد في حامل الاشارة (يركز على الرسالة من أجل الرسالة).

٤ - قدم مبدأ التكافؤ على انه ضرورة ولكن ليس شرطاً كافياً

للوظيفة الشعرية.

٥ ـ لم يصرح بشيء حول نزعة القارئ بل بقيت ضمنية، والفرضية المسبقة الضمنية هي على مايبدو القيمة العامة التي يصف بها الانسان النظام (الاخبار) خلافا للفوضى (تشتيت) (ENTROPY) فالعلاقات المتكافئة المختلفة التي يمكن اظهارها جميعا في النص توضح درجة عالية من النظام.

٦ ـ يخضع التحليل الذي اعتمد على قاعدة تكافؤ العلاقات الى اختبار ذاتي متبادل.

وفي هذا الطريق فان ادعاء «أن المرء يمكنه أن يتكلم بصدق حول بودلير» يقابل مثل بارت أن «المرء لايمكنه أن يتكلم بصدق حول راسين». فالى كم هذا الادعاء يتصل بالحقيقة، وأين يمكن أن تقف محدوديته؟ سيناقش هذا في الفقرات التالية.

يقع أحد القيود في عزل حامل الاشارة ضمن نظام الابلاغ. وقد بدأ ياكوبصن من هذا النظام حين صنف الوظائف اللغوية المختلفة ولكنه حذف بعد ذلك العلاقات الموجودة بين الرسالة والباث والمستقبل، والواقع، اللغوي الخارجي اعتماداً على وصفه للوظيفة الانشائية، ويركز على الرسالة وعلاقاتها الداخلية. والمستويات اللغوية المنسجمة مع هذه الدرجة من التركيز والعزلة تقبل التحليل بواسطة هذا المنهج. فمثلاً يمكن تركيب علاقات التكافؤ في مجموعة مختارة على مستوى علم وظائف الأصوات والمستوى النحوي وبطريقة شاملة وقابلة للتزييف. ومع ذلك تظهر تعقيدات بالنسبة للمستوى الدلالي: الى درجة أنه ليس المعنى المعجمي (أي المعنى الرئيس أولب المعنى (شميدت، 1969) هو الذي يجب أن يطالب به للكلمة وكن أيضاً تركيب المعاني في السياق، ويتكشف انعزال حامل الاشارة عن مشكلة عويصة سيكون التحليل على مستواها منهجيا أقل صلابة. ومثل هذه الصفات الدلالية لايصعب وصفها، اذ أن أستعمال معجم يمكننا من الحصول على التحليل قريب من الدقة. ومع ذلك تستطيع المعطيات السياقية والحالية تغيير السيمات الدلالية للكلمة في نص معين.

وتقدم قصيدة (القطط) لمثل هذه التأثيرات السياقية حينما تصبح فيها الثيمات فاقدة للحياة/ حية ومذكر/ مؤنث «حاسمة للتفسير (فرضيات حول العلاقات المتبادلة للمعنى) وحيث تكون علاقات التكافؤ (التأثير النصي الداخلي) أو التقليد الحضاري (التأثير النصي الخارجي) ذات تأثير على التكوين الأخير لمعنى الكلمة. وبما أن المعنى في الحالتين قد خرج في تركيبه عن السيمات المعجمية المنصوص عليها فان الدلالية يمكن لها أن تفسر هذا الخروج والتحول اذا كنا ننشد الدقة المنهجية الحقيقية، ولكن لايمكن للدلالية القيام بهذه المهمة في الوقت الحاضر.

ونتيجة لصياغة ياكوبصن للوظيفة الانشائية فان تلك السيمات المحددة للكلمة والتي لاتوجد في معجم تبدأ الآن في الظهور. وتساهم المتكافئات حول محور التركيب في حركية المعاني «الهامشية» التي تلعب دوراً هاماً في الاستعارات مثلاً. والمتكافئات على مستوى التأليف تجعل الاختيارات ممكنة وهذه الاختيارات لايمكن قبولها في غير النصوص الفنية (لوتمان، 1972 :123) ولايعني مبدأ الانشائية مجرد تقوية أو مضاعفة الاختيار الابتدائي السابق فحسب اذ في الغالب ما يتكون المعنى بواسطة التركيب لاغير فيقع الاختيار ويجرب على أنه ذو دلالة، وذلك يعد في غير اللغة الفنية اختياراً ناقصاً. ونحن نجابه بهذه الظاهرة ولاسيما في الشعر المبهم الحديث. وتحليل نص حديث صعب قد يجعل ياكوبصن وليفي ستر وس يقبلان استعمال العلامية على أساس التركيب. ولعل ذلك كان سيقلل من التعارض الذي ظهر في تحليل بود لير بالنسبة لمقاييس الضبط والقابلية على الاختيار بين تصانيف الوظائف الصوتية والنحوية للعلاقات الشخصية هذا من ناحية ومن ناحية أخرى العلاقات الدلالية، ودراسة أورسلا أومن URSULA (1973) (OOMEN التي تعتمد على النحو التحويلي وبذلك تعطى وضعاً مفصلاً للنحو تشير الى امكانية وجود اتجاه في هذا الجانب لزيادة البحث.

ولم يقم ياكوبصن وليفي ستر وس بفحص كامل لتأثير تركيب المتكافئات في الحقل الدلالي. ولم يتركا مجالا لامكانية التنظيم التدرجي للمتكافئات لا في النظري ولا في تحليل القصيدة ولاشيء غير الأخذ بمثل هذا التنظيم التدريجي يمكننا من السيطرة على حقل العلامية الذي مازال الى اليوم لايخضع للوصف الدقيق. وجاءت في تحليل ياكوبصن وليفي ستر وس تصريحات طنانة وبعيدة المدى حول الجوانب الدلالية. ومع ذلك، فبالنسبة للمنهج فان هذه التصريحات تبقى عرضه للنقد. ونقاط الضعف فيها تتخذ أبعادا أخطر اذا كان الأساس النظري للتحليل الانشائي لايسمح بالتفسير (في المعنى الذي سبق ذكره) وصياغة مبدأ التكافؤ يقدم امكانية اظهار الوظيفة الانشائية كما ظهرت في قصيدة القطط لبود لير ونتيجة لذلك فان هذه الدراسة نظرا لتقيدها بالنظرية لا يمكن لها أن تكون غير **التحليل**، وبوصفها كذلك فان قيمتها تنحصر في كونها مثالا. **وضمن حدود التحليل فان تصنيفا للعلاقات اذا كان شاملا سوف يفي كليا**

بالاغراض النظرية، واذا صاحب هذا التصنيف تقرير مسهب للملاحظات، وكذلك فرضية فسيكشف هذا التصنيف عن البناء الخاص بنص بود لير.

فمثلا، يمكن القيام بملاحظات أخرى على توزيع طبقات التكافؤ، وبما أن طبقتي تكافؤ حددتا بطريقة مختلفة يكون لهما نفس التوزيع في النص فان رولاند بوسنر (ROLOND POSNER) يرى أن ذلك يساهم في بنية النص «**فكلما ازداد ارتباط مستويات النص كل على حدة بالتجزئة ازدادت قيمة تلك التجزئة بالنسبة لبنية النص**» (بوسنر، 1972 :218) وقدم بوسنر مثالا كلمة «النهاية» من قصيدة **بود لير**، هذه الكلمة عضو في خمس طبقات تكافؤ، أعني الطبقات أ - ج. ((**فهي أ صفة (ب) جنسها مذكر، (ت) في نهاية السطر؛ لها (د) ايقاع مذكر، و(ج) تقفى بلفظ مشترك وقد قيد بوسنر نفسه بمقولات شكلية؛ فلم يذكر معطيات معجمية**. فمن هذا التلخيص للسمات البنيوية يستنتج درجة عالية من الضرورة (**أي ما لا يمكن تعويضه**) لجزء النص الذي هو بصدد درسه: «**فكلما ازداد ما يحويه مستوى النص من علاقات تكافؤ عمودية ومختلفة، وكلما رفعت نقاط التقاطع هذا المستوى عن بقية النص ازدادت قيمة هذا المستوى في النص ككل**» (بوسنر، 219: 1972).

وبهذه الطريقة يستنتج بوسنر من فرضية ياكوبصن الضمنية حول القيمة العليا للتنظيم، ويطرح للمناقشة فرضية القيمة التي تجعله قادرا - خلافا لياكوبصن وليفى ستروس - على تنظيم وتقييم الملاحظات حول علاقات التكافؤ. وهذا التوسيع للاساس النظري للوظيفة الانشائية هو في رأينا ضروري، حتى للتمييز بين التراكيب التي في النصوص غير الادبية (مثلا الاعلانات) وتلك التي في النصوص الادبية. كما يحتاج اليها ايضا لاختبار تراكم أصغر ما يمكن تصوره من علاقات الهوية في النص. والفكرة التي تتضمن مفهوم **لوتمان** للتدخل هي أيضا أساسية بالنسبة لبوسنر. ويحدد عدد وافر من التدخلات قيمة هذه النصوص وما تمتاز به عن غيره (لوتمان، أ 1972 :121).

وفي سنة 1968 وضع نيكولا رووى (NICOLAS RUWET) السؤال التالي: **هل أن مبدأ التكافؤ كما هو كاف لايجاد تأثير جمالي انشائي، مادام هذا المبدأ قد تحقق في نصوص أخرى كذلك؟**. أشار الى سامول ر. ليفن (SAMUEL R. LEVIN) ونظرية «**الازدواج**» عنده (**التي يوجد فيها التكافؤ على مستويين مختلفين على الاقل**) حتى يجد تلميحا الى صفة ظاهرة للنصوص الانشائية. وحاول في تحليلاته الخاصة ادخال تنظيم تدرجي مفقود عند ياكوبصن وليفى ستروس، وذلك بالفات النظر الى أن **التكافؤات النحوية تشكل الاساس للمتكافئات الصوتية والعلامية**. وعلى الرغم من انه أبرز قيمة هذا التنظيم التدرجي فان منهجه - في تحليل «أعطيك هذه الابيات» (1971) - ما زال قريبا جدا من تحليل ياكوبصن وليفى ستروس. ولا تحتوي صيغة ياكوبصن للوظيفة الانشائية أي أساس لتنظيم تدرجي للمتكافئات:

وهو بالتحديد لا يستطيع الابتعاد عن مرحلة التصنيف. ومع ذلك فان تحليله يحتوي على تقييمات لعلاقات التكافؤ (**مثال ما يتعلق بجزئي الرباعية الثانية**) التي تتطلب في الحقيقة مراجعة مسبقة لتوزيع المتكافئات على غرار ما فعل بوسنر. والتحويل من نظام التصنيف الى اعادة بناء نظام تدرجي للمتكافئات يمكن تحقيقه بواسطة فرضيات اضافية دون الحاق ضرر بدقة التحليل.

والتحول من التحليل الى التفسير يبدو بالفعل أكثر تعقيدا. ومع ذلك لم يرغب ياكوبصن وليفى ستروس في ترك التفسير برمته، اما لانهما لم يكونا مقتنعين بزيادة التصنيف أو لأنهما شعرا بأن للقصيدة قيمة. ولكن بما أن نظرية ياكوبصن لا تفسح مجالا للتفسير فان نتائجها في هذا الميدان جيدة، خصوصا النقد الذي يقصد به التوضيح.

وقد تحول ياكوبصن وليفى ستروس من الملاحظات الصوتية والتراكيب المتكافئة الى اجراء ادعاءات تخص المعنى (مثال طمس /ر/ كما هو قبل /ل/ تثير بقوة التحول من قطة حقيقية الى مسخ خيالي «(ياكوبصن وليفى ستروس في لان LAne، ١٩٧٠ : ٢١١). وذلك دون ان يشيرا باية طريقة يمكن دحضها الى امكانية تأثير المستويين الصوتي والتركيبي على المستوى الدلالي. ولسوء الحظ فان الاساس الدلالي لهذا التقابل مفقود ولا يمكن ايجاده لانه سيتعارض مع التحول المصرح به للنظام الابلاغي الى مستوى حامل الاشارة. وكذلك يبدو الموقف المنهجي المختار مفقودا حينما **يستعمل التحول الحركي للدفاع عن مستوى التنظيم الرابع الاكثر قيمة (مع المزدوج) (distych)** هذا من جهة، ومن جهة اخرى فاذا دخلت العلاقات بالنسبة للواقع اللغوي الخارجي - **الباث والمتقبل** - ضمن الفرضيات النظرية فان عامل الزمن اللازم للملاحظات الدلالية يمكن اضافته الى النموذج البنيوي «**المكاني**»، لياكوبصن. وفي الحقيقة فان بحثه قد تميز بمفهوم **بناء مكاني** (أ) ففي تحاليله نجد ان العلاقات الداخلية للقطعة الشعرية ككل (**اي بعد الانتهاء من عملية القراءة**) درست وبذلك فصلت عن التتالي الزمني الخطي.

وميشال ريفاتار (Michael Riffatirre) الذي نقد منهج ياكوبصن وليفى ستروس وعارض تحليلهما لقصيدة «**القطط**» بتقديم تفسير خاص لها نراه يتناول عامل الزمن من كلا الجانبين. فعامل الزمن في المكان الاول يلعب دورا في عملية القراءة.

وقد استعمل ريفاتار مفهوم «**التجربة المقابلة**» في تركيب البنية الانشائية بواسطة القارىء: «**كل نقطة في النص تشد القارىء**

الممتاز أخذت مؤقتا بعين الاعتبار على انها جزء من البنية الانشائية «ريفاتار، ١٩٦٦ : ٢٠٤).[١٠] **وتنشأ التقابلات حين يظهر خطأ توقعات القارىء للبنى المكررة فينقص التنبؤ. ويجعل ريفاتار مبدأ التكافؤ معتمدا على ادراك القارىء خلال التتالي الزمني لعملية القراءة، دون ان يرفض هذا المبدأ الذي يحتاج اليه في بناء انموذج التوقع. وحسب رأيه فان التجربة المقابلة التي تتحقق تصبح قادرة على التأثير بأثر رجعي على المعاني التي حصل تصورها في النص. ويظهر هذا التأثير بوضوح بعد الانتهاء من عملية القراءة: «وعندئذ فان مجموع الحقائق والمعرفة عند الانتهاء تعود لتخفيف ما ادركناه في البداية»** (ريفاتار، ١٩٦٦ : ٢٢١).

وزيادة على عامل الزمن المصاحب لعملية القراءة فان تحليل ريفاتار يمتاز بعامل الزمن الموجود في تقليد التاريخ الحضاري، ولا سيما في التقليد الادبي. فحين اصر على أن قصيدة بودلير تحتوي على تلميحات ادبية وكليشيهات وسخرية، لا يمكن الوصول الى هذا كله دون عامل الزمن هذا. ولا يمكن لعلاقات التكافؤ في هذه الحالة ان تحل محل المعرفة بالاستعمالات اللغوية القديمة والمعرفة للادب القديم. وقال حول السخرية: **«ان السخرية متركزة في الرباعية الثانية كلها، الا ان ياكوبصن وليفى ستروس قد اعمتهما المتوازيات التي ليست ذات علاقة بالموضوع عن رؤية هذه الحقيقة»** (ريفاتار، ١٩٦٦ : ٢١٠). والتعبير «فزع الظلام» الذي يراه ريفاتار كليشية (ليس بالمعنى السلبي) بالنسبة للقارىء المتذوق، في رأيه انه تلميح الى راسين (Racine) وديليل (delill)، اتى من هذه المعرفة بالتقليد الادبي، فادى الى معنى مختلف كل الاختلاف عن تفسير ياكوبصن وليفى ستروس.

وما اسماه ياكوبصن «بقوى الظلام» «المرتبط» «بالواجب» يبدو عند ريفاتار مع الاخذ للخلفية التاريخية بعين الاعتبار على انه «الملجأ الامن للحياة السرية، والمسكن الممتاز الصالح للتأمل، والحرم المقدس» (ريفاتار، ١٩٦ : ١٢١).

وبهذا التعارض يصبح الفرق بين الاساسين النظريين واضحا جدا: فمن ناحية عزله لحامل الاشارة، ومن ناحية اخرى احتواء القارىء وقانونه الذي بواسطته يقع تضمين عنصر الزمن، وليس مما يلفت النظر اننا ما وصفنا الموضوع على مستوى يبتعد فيه ابتعادا كاملا عن النص الانشائي وجدنا ياكوبصن وليفى ستروس من ناحية وريفاتار من ناحية اخرى قد وصلوا الى نتائج متعارضة. فرمز **«الخنثوي»** رفضه ريفاتار مفضلا عليه رمز **«التأمل»**. فعل هذا بالاستعانة بالاشارات الى العلاقات المعجمية المتداخلة في النص التي لم ينتبه اليها ياكوبصن وليفى ستروس في بحثهما عن التكافؤات النحوية، وكذلك بادخال تغييرات المعنى التي حدثت بمرور الزمن: **«تحول الفرنسيون تحولا هاما من تأنيث ابي الهول الى تذكيره خلال القرن الثامن عشر»** (ريفاتار، ١٩٦٦ : ٢٢٦).

ويعتبر ريفاتار تحليل ياكوبصن وليفى ستروس لقصيدة «القطط» في حدود ابرازه ابرازا مقنعا للتسلسل الاستثنائي الذي يربط اجزاء الكلام بعضها ببعض (ريفاتار، ١٩٦٦ : ١٩٥)، ولكن له احترازات حول التكافؤات التي تمتنع عن التصور حتى ولو كانت ممكنة عن طريق نظري صرف. وهنا نرى تركيزه على القارىء مرة اخرى واضحا كل الوضوح. وفي رأيه ان القسم الثالث والرابع كما بينهما ياكوبصن وليفى ستروس مثال لفقدان التصور (والمثال المراد هنا هو شكل تصالب الكلام Chiastic form) الذي يربط الرباعية الاولى بالثلاثية الثانية، والرباعية الثانية والثلاثية الاولى، وكذلك البناء الانتقالي الذي يسمح للبيتين السابع والثامن ان يقرأ كمزدوج وضع بين سداسيتين)، **ولابد ان يكون النبر على الشكل اللغوي الذي يتطلبه التأثير الشعري «واضحا» على الاقل والا فهو غير مناسب. وتبعا لوجهة النظر هذه كان على ريفاتار ان يرفض القسمين المذكورتين فيما سبق:** « القسمان الثالث والرابع ـ ولاسيما الاخير ـ يحتويان على تراكيب لا يمكن للقاريء تصورها، ولذا فلابد لهذه التراكيب من ان تبقى غريبة عن البنية الشعرية التي يفترض ان تؤكد شكل الرسالة حتى تجعلها اكثر وضوحا، واكثر الزاما» (المصدر نفسه). والشيء نفسه ينطبق على العلاقة التي ادعى ياكوبصن وليفى ستروس انهما وجداها بين البيتين الرابع والثاني عشر. ومع ذلك يلاحظ ريفاتار ان عبارة **«بما انها شديدة التأثر بالبرد»** في البيت الرابع متجانسة الى حد بعيد مع العبارة **«بما انها أو ابد»** (في البيت الرابع ايضا) وبذلك يجعل الرابطة مع البيت الثاني عشر عديمة القيمة. فالربط بين النص والقارىء يعتبر حاسما لوجهة نظر ريفاتار الذي يتفق كل الاتفاق مع مبدأ التكافؤ. وهذا الربط له القول الفصل حول قبول ملاحظات التكافؤ وضروريتها الجمالية. وبالنسبة لمبدأ التكافؤ فان الفرق بين ياكوبصن وليفى ستروس من ناحية وريفاتار من ناحية اخرى يمكن وصفه على النحو التالي: **فالاولان يجمعان ما يمكن جمعه من علاقات التكافؤ المحتملة، بينما ريفاتار لا يعتبر الا علاقات التكافؤ المحققة، وبهذا وجد ريفاتار حله لمشكلة التنظيم التدرجي.**

وكما اشرنا من قبل فان نيكولاس روي عارض كذلك العدد الهائل لعلاقات التكافؤ الممكنة ضمن نطاق نظرية ياكوبصن: **«فهي من حيث التنظيم وبصورة عشوائية الى حد ماقد سجلت اكبر عدد ممكن من علاقات التكافؤ في كل مستوى على حدة** (روي، ١٩٦٨ : ٦١)[١١]. وزيادة على ذلك فان **روي** قد اتبع موقفا معتدلا من هذه الجوانب التي يمكن تفسيرها بواسطة التحليل اللغوي. وقد حذر من المبالغة في قيمة عناصر العمل الفني التي يمكن وصفها تكنيكيا، وابعد **«معرفة العالم»** من حقل مقدرة اللغوي.

وقد اطنبنا في مناقشة تفصيلات النقد الموجه ضد المنهج الذي طبقة ياكوبصن وليفى ستر وس. وقد بدا لنا ان اطنابنا هذا له ما يبرره. لان النقاد الثلاثة الذين ناقشناهم - ريفاتار، وروي، وبوسنر - قد اخلصوا للتقليد البنيوي. وبناء على ذلك فان تصريحاتهم حول نقاط ضعف المنهج ومحدوديته ايجابية وبناءه. وحتى ريفاتار - الذي هو اكثر الباحثين الثلاثة المذكورين بعدا عن ياكوبصن - لا يرفض مبدا التكافؤ. ومنهج ياكوبصن اللغوي (اذا اخذناه بمعزل عن ليفى ستر وس لفترة قصيرة) يقدم بداية تعتبر لحد الان اكثر المناهج تأثيرا على مستقبل النقد. وتوجد امكانية تطوير هذه الطريقة ضمن اطار تطوير النموذج الابلاغي الذي يسمح بعلاقات اضافية. هذه هي حالة المتغيرات العلامية عند لوتمان مثلا. **لكن ذلك ينطبق ايضا على البحث الادبي الذي تطغى عليه التقبلية مادام ذلك البحث يعتبر التحليل الذي يمكن اختباره لحامل** الاشارة ضمن واجباته. وللتلخيص نستطيع القول بأن تطور نظرية ياكوبصن في رأينا لابد ان يتم حسب الخطوط التالية. **أولا** في تنظيم علاقات التكافؤ المؤسسة على تنظيم تدرجي «ان التقدير المناسب لعلاقات التكافؤ لابد ان يترك مجالا للامكانية التالية وهي ان طبقات متكافئة قليلة ولكنها هامة وذات امتداد متماثل ربما تكون اكثر تأثيرا على تجزئة النص من الوجود المصاحب لجزئيات كثيرة ولكنها تافهة (بوسنر، ١٩٧٢ : ٢٢١).

وحين يصبح تقييم علاقات التكافؤ ممكنا فان المرء يستطيع ان يدافع عن جعل المقولات النحوية دلالية، وبذلك يتقدم خطوة اخرى في طريق التفسير - اي في اتجاه السياق المعنوي. وتشير نظرية لوتمان الى هذا الاتجاه: وبما ان كل ما يلاحظ في النص الفني لابد له من معنى فمن الواضح انه يحتوي على خبر دلالي، ومن الضروري جعل العناصر النحوية الملفتة للنظر ايضا دلالية «لوتمان، أ ١٩٧٢ : ٢٣٣).

واخيرا لابد من توسيع مفهوم ياكوبصن المكاني للبنيوية ليشمل ويصف العامل الزمني؛ وعندئذ يكون من الممكن تصور وصف التغييرات. ومثل تلك التغييرات ربما تتعلق بالسيمات الدلالية، ولكنها قد تهتم ايضا بالمشاركة في مبدأ النوع والعصر. وعامل الزمن يساعد المفسر على اعتبار غياب السيمات - او في حالة خاصة غياب علاقات التكافؤ - ذات معنى (عملية الطرح عند لوتمان). ويمدنا ريفاتار بالفرضية المسبقة للجانب التطوري بادخاله قانون المتقبل. وتصبح عناصر المعنى العامة مثل السخرية، او المحاكاة التهكمية موجودة بهذه الطريقة. ونجد عند موكاروفسكي مفهوما للبنية مع عنصر الزمن [١٢].

لقد تسلم البحث الادبي في فرنسا المد البنيوي وتمثله بحسب شروطه. واخذ الاتجاه العالمي الذي كان مفقودا من قبل يزداد شيئا فشيئا. وامكانيات المدى العالمي تكمن في القاعدة المشتركة الواضحة في البنيوية اللغوية والشكلية الروسية. وبالمثل فان البنيوية الفرنسية في انعكاسها على المستقبل قد اتبعت في مجراها البحث العالمي والسرد البنيوي والتحليل الالسنى البنيوي، خلافا لمبدأ بارت، يتميزان بانهما في الطريق نحو تطوير **لغة تجريبية** (Metalan guage) بينما «**مابعد النص**» (Meta - test) لرولان بارت هو نوع من انواع اللغة الموضوعية.

هوامش:

1 - OPOJAZ هي اختصار: OBCCESVO IZUCENIJA POETCESKOGJAZYKA (جمعية لدراسة اللغة الشعرية.)

٢ - قارن وجهة نظر شكلوفسكي القائلة بان ((الفنية (. .) تنتج عن نوعية الادراك عندنا)) (أ ١٩١٦ : ٧). وموقف ياكوبصن وهو أن ((نظرية الشعر العلمية تصبح ممكنة فقط حينما تتجاوز كل تقييم)) (١٩٢١ : ٢٣).

٣- وعلى الرغم من أن هذا المفهوم لم يذكره شكلوفسكي ولا بيلنسكي (١٨١١ - ٤٨)، وكذلك بوتيبنيا (١٨٣٥ - ٩١) فقد عبر عن وجهة النظر وهي أن الفن يفكر من خلال الصور.

(ISKUSSTVO EST:MYSLENIEV OBRAZACH) (بيلنسكي، ١٩٥٤ : ٥٨٥، وهو تحديد اعترض عليه شكلوفسكي بقوة.

٤ - قد يكون الشيء نفسه الذي ذكره ج فون شبت G. V. SPETT ذكره هوسرل في رسالة في 6 آب 1921 الى رومان انجاردن (هول سرل، 1968: 21)

٥ - «لنفترض شيئين، وليكونا موضوعين معبرين. مثال ذلك قضيتان في علاقة واحدة، هما يكونان المادة التي تربطهما ببعضهما البعض في شكل واحد. وهذه العلاقة التي تحمل المسميات المضمون والشكل تتفق كل الاتفاق مع التفريق التقليدي بين الشكل والمضمون في التعبير» هوسرل، ١٩٠١ : ٢. ٢، ١٨٢)

٦ - السؤال هل حقيقة أن العلم يشرح اي يمد بالاسباب لملاحظة الشرح على انه ضرورة جوهرية، ليس سؤالا تافها (قارن نايجل، ١٩٦١ : ٢٦ - ٨).

٧ - «لا يوجد في العمل الفردي الحقيقي جمال فردي، ولكن الكل يكون جميلا» اقتبسه موكاروفسكي (١٩٣٥ : ٧٣) عن مخطوطات ف. و. ج. فون شيلنج حول فلسفة الفن (لايبزك، ١٩١١).

٨ - تبعا لتقليد هوسرل وسوسير فان موكاروفسكي سيكون مستعدا للاعتراف بان الدال على وجه التحديد ليس كيانا حسيا وانطباع الكيان الحسي ذو علاقة بالمفاهيم النفسية خالصا، ولكنه الانطباع النفسي لكيان حسي. ونتيجة لذلك فان له المقدرة للعمل كحامل للمعنى اوكدال (سوسير، ١٩١٥ : ٩٨)

٩ - يقدم انجادن (١٩٦٨ : ملاحظ ٢٨) واحدا من المصادر القليلة جدا للشكلية الروسية.

١٠ - لقد اشرنا فيما مضى الى الطبعة الالمانية الاولى (لوتمان، أ ١٩٧٢) وسنواصل فعل ذلك - ومع هذا فان كل الاقتباسات قد قورنت بالاصل الروسي (لوتمان، ١٩٧٠).

١١ - ((الهنية هي نموذج يتجه نحو عمليات مبسطة تمكن من توحيد مظاهر مختلفة من وجهات النظر)) (ايكو، ١٩٧٢ : ٦٣).

البنية التحتية

بين عبد القاهر الجرجاني وتشومسكي

ان الناظر في المؤلفات القديمة، اللغوية والنحوية، يدرك قيمة هذا التراث الضخم الذي تركه لنا السلف، ويدرك ايضا الجهد والمعاناة التي بذلها اللغويون والنحاة في جمع مادتهم ودراستها والتمعن فيها لتقعيد القواعد النحوية ووصف الظواهر اللغوية على حد لا يقل عما يقوم به الباحثون اللغويون المعاصرون، فقد قاموا بجمع كمية كبيرة من المعطيات (الشواهد) وتدوينها ثم تصنيفها الى مستويات لغوية : صوتية Phonetics، وصرفية (Morphological) وتركيبية (Syntactic Structures)، ثم قاموا بوضع العناصر التي يمكن ان تكون في مجموعها نظرية لغوية متكاملة، لا تقل عن النظريات اللغوية لعلماء اللغة المعاصرين في الغرب والشرق. وقد ادرك بعضهم انه كان يصف اللغة وصفا عاما شاملا، يعرفها ويضع الخصائص التي تنطبق على العربية وعلى غيرها. يقول ابن جنى معرفا اللغة وحدها. أما حدها فانها اصوات يعبر بها كل قوم عن اغراضهم ومنهم من كانت له في اللغة نظرية الا ان افكار هذه النظرية كانت مشتتة مبعثرة في مؤلفاته، الافكار التي لو جمعت لانتظمت في نظرية لاتقل قوة وشمولية عن النظريات اللغوية لمشاهير علماء اللغة المعاصرين.

ولنأخذ عبدالقاهر الجرجاني (ت: ٤٧١ هـ) لهذا مثلا فنقابل بين افكاره اللغوية وافكار اصحاب النظريات اللغوية المعاصرة. ولما كان العالم السويسري F. de Saussure هو رائد المدرسة اللغوية الحديثة الذي ثأثر بافكاره معظم معاصريه مثل Sapir و Bloomfield و Boas في اعتمادهم المنهج الوصفي .Descriptive Structural Approach سبيلا وحيدا للبحث اللغوي. وقد تأثر بافكاره ايضا كثير ممن جاءوا بعده. أي في العقود الثلاثة الماضية من هذا القرن، ويأتي على رأس هؤلاء العالم الأمريكي Noam Chomsky الذي بعد ان نشر كتابه Syntactic Structures سنة ١٩٥٧ قمة الهرم في المدرسة اللغوية المعاصرة، لذا نرى ان نقابل بين عناصر نظرية سوسير اللغوية في نقطتين من اهم بنودها وما يماثلهما عند الجرجاني لنصل الى المقابلة بين الجرجاني وتشومسكي.

يرى سوسير كما يرى غيره من علماء اللغة ان اللغة ظاهرة اجتماعية مكونة من مجموعة من الرموز الصوتية او الحروف المكتوبة التي لا معنى لها قبل تألفها وانتظامها في مبان صرفية، يتم ترتيب هذه الرموز والحروف في مبانيها بطريقة عشوائية في بداية امرها، ثم تكتسب معنى تشير اليه فيصبح ارتباطها به ارتباطا اصطلاحيا اتفاقيا ثابتا في التداول بين افراد اللغة الواحدة، ولكن هذه المباني تكتسب ابعادا اخرى في التركيب الجملي والسياق الذي ترد فيه.

ويقول عبدالقاهر الجرجاني: .... وذلك ان نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتض في ذلك رسما من العقل اقتضى ان يتحرى في نظمه لها ما تحراه، فلو ان واضع اللغة كان قد قال «ربض» مكان

□ د. خليل عمايرة

«ضرب» لما كان في ذلك ما يؤدي الى فساد[٣]. ومبرر هذا التتابع بين هذه الرموز في الكلمة الواحدة هو مقتضى جهاز النطق، . . . هو العجز عن ان ينطق بالحروف او ان تدخل بجملتها في النطق دفعة واحدة[٤]. ويقول أيضا: ولا معنى للعلاقة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلاقة دليلا عليه وخلافه، فانما كانت «ما» مثلا علما للنفي لأن ههنا نقضيا له وهو الاثبات وهكذا انما كانت «منْ» لما يعقل لأن ههنا ما لا يعقل.[٥]

اما النقطة الهامة الثانية التي طلع بها دي سوسير وكان لها اثرها الواضح على النظريات اللغوية التي تلت نظريته، وهي التمييز بين وجهين للغة[٦]. **الأول: Parole وهو الكلام او الوجه الذي يستعمله الافراد في المجتمع الصغير وفقا لقواعد عامة، لغوية واجتماعية وسلوكية، يراعيها افراد المجتمع فلا يخرجون عنها، ولكن هذه القواعد تبقى مراعاة في حدود تلك المجموعة الصغيرة، في لهجتها وفي المعاني التي تحملها الكلمات، وفي الاستجابة التي تترتب عليها. اما الوجه الثاني فهو: Langue اللغة وهي النتاج الاجتماعي الجماعي للمجتمع الكبير الذي يهدف افراده ان يكون ما ينقلونه الى غيرهم واضحا مفهوما. وهذا يقتضي ان يراعي هؤلاء الافراد القواعد والنظم والضوابط اللغوية المشتركة بين افراد المجتمعات الصغيرة في المجتمع الكبير.** وهذا الوجه من اللغة هو النموذج الذي يمكن جمعه ودراسته لتقعيد القواعد العامة ووضع النظم اللغوية التي تتسم بها تلك اللغة[٧]. وهي المهمة التي كانت موضع اهتمام اللغويين والنحاة العرب القدماء، يقول السيوطي: اعلم ان اللغوي شأنه ان ينقل ما نطقت به العرب ولا يتعداه (Descriptive Struetural approach). واما النحوي فشأنه ان يتصرف فيما ينقله اللغوي ويقيس عليه[٨]. Preseriptive Structural approach.

اما اللغة عند الجرجاني فهي الوسيلة للتخاطب والتفاهم بين الناس، . . . **مما يعلم ببداءة العقول ان الناس يكلم بعضهم بعضا ليعرف السامع غرض المتكلم ومقصوده**[٩] **بمجموعة** من المفردات، وبصفة اعم بكل الوحدات التي ضبطت بالتواضع لتسمية الاحداث والاشياء واقامة الفروق بين المفاهيم.

لقد تأثر العالم اللغوي المعاصر N. Chomsky بآراء دي سوسير في ان اللغة ظاهرة اجتماعية ذات شقين: لغة واطلق عليه Competence[١٠]. ويعني به القدرة التي تمكن كل فرد من افراد المجتمع الناطق باللغة من التعبير عما في نفسه بجمل يفهمها افراد المجتمع الاخرون، وان لم يكن قد سمعها مركبة من احد من قبل، فلديه القدرة على توليدها مركبة من المباني الصرفية ذات المعاني المعجمية مع مراعاة القواعد النحوية التي في ضوئها يتم له ربط هذه المباني الصرفية بعضها ببعض في جمل ذات حدود وانظمة ومعايير، وفي ضوئها ايضا يستطيع ان يصرف المعنى الذي في نفسه بتحريك المباني الصرفية في الحد الذي تسمح به قواعد النحو واللغة، وهي التي يسميها Transformational rules[١١]، وبعبارة اخرى هي الجانب الادبي المضبوط بقواعد صوتية وصرفية ومعجمية تهدف تحقيق المعنى الدلالي العميق يعبر عنه Deep Structures **(البنية التحتية)**.[١٢]

واما الشق الثاني **فهو الكلام ويطلق عليه** Performance[١٣]، **وهو مجموعة الاصوات اللغوية المنطوقة، ينطق بها مجموعة من الافراد بكيفية معينة. وليس من الضروري ان تكون متفقة مع قواعد اللغة وقوانينها وانظمتها، أو خاضعة لها، وانما تخضع للموقف الذي يكون فيه المتكلم فيعبر عما في نفسه دون تأمل او تبصر وهذا هو ميدان** Surface Structures[١٤] **(البنية السطحية)**.

يعد تشومسكي الجملة نقطة الانطلاق في التحليل اللغوي خلافا للغويين السابقين عليه، وبخاصة اصحاب المدرسة البريطانية هنري سويت وجاردنر ودانيال جونز الذين كان تركيزهم على الاصوات وتحليلها، الى ان جاء العالم البريطاني فيرث J. Firth وافاد مما كتبه سلفه واضاف اليه ما اسماه السياق اللغوي **Verbal Context**[١٥]، وذلك لان تشومسكي وجد ان كل لغة تبنى على عدد محدود من الاصوات اللغوية (فونيمات) ينتج عنها عدد كبير جدا من المباني الصرفية (مورفيمات) في حين ان عدد الجمل الناتجة عن انتظام هذه المباني الصرفية لا سبيل الى حصره، ومن جانب اخر

لأن الجملة هي الصيغة الظاهرة المستعملة في الاشارة الى المعنى، وهي الميدان الذي يهتم به الباحث اللغوي لاستنباط القواعد التي تساعد الناطق بلغة ما على توليد التراكيب السليمة واطراح غير السليمة. وبعبارة اخرى، فانه يرى ان الجملة - وهي ميدان الدراسة اللغوية لاستنباط القواعد النحوية هي ايضا مكونة وفقا لقواعد وقوانين لغوية نحوية ترتضيها تلك اللغة، فتندرج في باب من ابواب نحوها لتفيد معنى قد تتحول عنه الى معنى اخر وفقا لمجموعة من القواعد النحوية ايضا Transformational rules ويقول الجرجاني: . . . . وذلك ان تجيء الى اسمين يحتمل كل واحد منهما ان يكون مبتدأ ويكون الاخر خبرا له، فتقدم تارة هذا على ذاك، واخرى ذاك على هذا، فانت في هذا لم تقدم . . . على ان يكون متروكا على حكمه الذي كان عليه مع التأخير . . . بل على ان تخرجه عن كونه . . . الى كونه . . . . . .

يرى تشومسكي ان الجملة وهي بؤرة التحليل اللغوي من حيث علاقتها بالمعنى وتحقيقها، وجهين: سطحي خارجي ظاهر Surface Structure وتحتي باطني عميق Deep Structure نقول مثلا، Sincerity may Frighten the boY فهذه جملة (S) نحللها كما يلي:

Frighten the boY VP Det (Art) N (1) A
SinceritY NP N (2)
maY AUX (3)
SinceritY NP F P (1) B
Frighten the boY VP F P (2)
the boY N P F O OF VP (3)
Frighten V F MV (Main V) (4)
the boY C N (Count N) (1) C
Frighten TV (2)
SinceritY AN (Abstract N) (3)

وعلى الرغم من ان المعلومات الواردة في التحليل السابق هي معلومات صحيحة لازمة واساس لمعرفة ترابط الكلمات في النظام اللغوي، الا ان الموضوع الرئيس وهو اتحاد هذه المعلومات في تركيب يولده التحدث باللغة في ضوء نظام نحوي واضح القواعد لا تحققه هذه الطريقة.

Taxonomic approach، [١٨] القائمة في التحليل على وضع هذه المعلومات في قوائم من التصنيفات الجزئية، ولا تساعد في الوصول الى الاختلاف في المعنى الناتج عن استبدال الفعل (Frighten) بفعل اخر مثل Vartue او elapse او admire، وستبقى الرموز امام الفعل هي بعينها (VP) في الحالات الاربع، لاتتغير، وذلك لأن التحليل لم يذهب الى اكثر من وصف المباني الصرفية. وربما كان قصور هذه الطرق في الوصول الى المعنى المطلوب من الجمل وبخاصة الجمل الملتبسة هو الذي دفع تشومسكي الى رفضها ورفض الاسس والاهداف التي يقوم اللغويون البنيانيون بالتحليل في ضوئها، ودفعه ايضا الى الاتجاه نحو الوجه الثاني من وجوه التحليل اللغوي وهو البحث عن البنية التحتية او العميقة (Deep Struture)، لأنها في رأيه تمكن الباحث اللغوي من وصف الاسس النحوية لتتابع المباني الصرفية، الاسس التي تمكن المتحدث بلغة ما ان يشكل عددا غير محدود من الجمل، وهذا هو ما يسميه **النحو التوليدي** Generative grammar ولنأخذ عددا من الجمل الملتبسة نحللها تحليلا سطحيا ثم نبحث عن معناها العميق.

١ - بقالة الجامعة الجديدة واسعة (لوحة على مدخل بقالة بالقرب من جامعة اليرموك) ج = م أ + أ

فأذا اعتبرنا ان المضاف اليه والنعت بمثابة كلمة واحدة، يكون النعت (الجديدة) نعتا لكلمة بقالة. في حين اذا قصد ان يكون النعت تابعا للجامعة فيكون تحليلها.

ح = أ + م أ + أ.

فمثل هذه الجملة تبقى ملتبسة لا سبيل الى الوصول الى معناها العميق الا بتحويلها الى جملة اخرى مثل: بقالة واسعة للجامعة الجديدة او: بقالة جديدة واسعة للجامعة . . . الخ.

٢ - الطالبات والطلاب المجتهدون يحبون علم اللغة.

ج = أ + ح + م أ + م ف + م أ.

= أ + ح + (أ أ / ن) + (ف ض) + (أ أ)

فتكون كلمة (المجتهدون) نعتا للطلاب، في حين ان المتكلم قد يقصد ان تكون نعتا للطالبات كما هي للطلاب ولكن جاءت بلفظ المذكر على التغلب في العربية، فيكون تحليلها:

ج = م أ + ح + م أ + م ف + م أ.

= (أ أ / ن) + ح + (أ أ / ن) + (ف ض) + (أ أ).

وهذا النوع من الجمل يبدو مقبولا، تقبله اللغة وتدافع عنه بحجة ان ما قبل حرف العطف يساوي ما بعده، وان الناظر في البنية التحتية لهذه الجملة يدرك انها تعني ربط النعت بالاسم السابق على حرف العطف والاسم الذي يأتي بعده.

٣ - الا ياأسلمي يادارمي على البلى.

ج = ح + ح + م ف + ح + م أ + ح + أ.

= ح + (ح -) + (ف ض) + ح أ أ) + (ح أ).

= ح + [ح (أ) مقدر + (ف ض) + (ح أ أ) + (ح أ).

مثل هذه الجملة مقبول في اللغة لوجود القرينة الدالة على الاسم المقدر وهي ياء النداء التي لا تدخل على الفعل، وهذا يبدو من النظر في البنية التحتية للجملة، فان المتكلم ينادي (احدا)

ليلقي اليه بحديث معين، فلا بد من تقدير ما يشير الى (أحداً) وهو (أ / مقدر).

ولنعد الان الى الجملة السابقة، الموضوعة باللغة الانجليزية . . . . SenceritY maY فان التحليلات الموضوعة امامها لم تزد كما قلنا على الوصف السطحي لمباني هذه الجملة ولعلاقة هذه المباني بعضها ببعض وفقا لقواعد نحوية معينة Generative rules وقد تتغير مواقع هذه المباني، فيتغير معنى الجملة في كل مرة الى معنى جديد وفقا لقواعد نحوية معينة Transformationl rules فالجملة تولد وفقا لقواعد تنسجم مع ناموس اللغة، اية لغة، ثم يتحول تركيبها وفقا للمعنى الدلالي ولتحقيق البنية التحتية المقصود منها، فان وظيفة القواعد التحويلية الرئيسة هي تحويل البنية التحتية لتبدو في تراكيب سطحية، اذ ان البنية التحتية تمر عادة بسلسلة من قواعد

التحويل قبل ان تصبح تركيبا سطحيا متكاملا. وان المعنى الرئيس في الجملة كلها (المكونة من مجموعة من الجمل القصيرة او التراكيب السطحية) يكمن في بنيتها التحتية، سابقا بذلك استعمال القواعد التحويلية.[٢١] وبعبارة اخرى فان لكل جملة وجهين ماثلين بارزين فيها وجه يبدو في الشكل، والاخر

يبدو في المعنى. وان الهدف الجوهري للجملة يكمن في المعنى الذي يتمثل في بنيتها التحتية، اما الشكل فانه يتحقق في تركيبها السطحي. وان معنى الجملة العميق يبدو في تراكيب سطحية وفقا لقواعد النحو التحويلي التي وان كانت لا تغير المعنى الاساس في الجملة الا انها تؤثر على التراكيب السطحية التي تبدو عليها.[٢٢] فاللغة، اية لغة، تضم مجموعة من الجمل البسيطة للتعبير عن معنى بعينه Kernal Sentences ثم تحويل هذه الجمل للتعبير عن معان اخرى، وذلك باستخدام قواعد النحو التحويلي.[٢٣] ولنضرب مثلا من العربية لتوضيح هذه الفكرة:

١ قابل ٢ رئيس الجامعة ٣ الطلاب ٤ مساء امس ٥ في مكتبة الجامعة ٦ تكريما لهم.

فان الاصل في الجملة الفعلية في اللغة العربية ان تبدأ بفعل، ومن هنا فقد جاءت هذه الجملة مولوده على الاصل، تسير في تتابع كلماتها وفقا لقواعد نحوية معينة، ولكنها قابلة للتحويل الى عدد هائل من الجمل بالتقديم والتأخير، كما يلي:

٢	١	٣	٤	٥	٦
٣	١	٢	٤	٥	٦
٤	١	٢	٣	٥	٦
٥	١	٢	٣	٤	٦
٦	١	٢	٣	٤	٥
٣	٤	٢	١	٥	٦
٥	٤	١	٢	٣	٦
٦	٥	٤	٢	١	٣
٦	٥	٤	١	٢	٣
٦	٢	١	٣	٥	٤
٦	٢	١	٣	٤	٥

. . . . الخ

يتم هذا التحويل في الجملة في حدود يسمح بها النحو ليحقق في كل مرة معنى دلاليا يختلف عنه في الاخرى، ولا يخرج عن النظام النحوي للغة. اوكما يعبر عنها ابو سعيد السيرافي: معاني النحو

منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير وتوخي الصواب في ذلك، وتجنب الخطأ في ذلك وان زاغ شيء عن النعت فانه لا يخلو ان يكون سائغا بالاستعمال النادر والتأويل البعيد، او

مردودا لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم:[٢٤] وان مواقع الكلمات واستعمالها في الجملة يكون وفقاً لترتيب المعاني في النفس يقول الجرجاني: لا يتصور ان تعرف للفظ موضعاً من غير ان تعرف معناه، ولا ان تتوخى في الالفاظ من حيث هي الفاظ ترتيباً ونظماً،

وانك تتوخى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك، فاذا تم ذلك اتبعتها الالفاظ وقفوت بها آثارها. وانك اذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج الى ان تسأنف فكراً في ترتيب الالفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم انها خدم للمعاني وتابعة لها ولا حقة بها،

وان العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الالفاظ الدالة عليها في النطق.[٢٥] لذا فان جوهر الكلام هو ذلك الكلام النفسي، واما الكلام اللفظي فهو ظل لهذا الكلام النفسي[٢٦] مضبوطاً بقواعد وقوانين اللغة، وهي غاية ما يصبوا اليه علم اللغة الوصفي ليقدم جملة تعبر عن هذا المعنى.[٢٧]

نحاول الان ان نضع الرسم التالي ليبين مطابقة هذه الافكار لعلم اللغة المعاصر ومعطياته:

المعنى الـدلالي > تركيب فونولوجي + تركيب مورفولوجي ⊂ بنية سطحية + قواعد تحويلية ⇐ البنية العميقة ⊂ النحو ⊃ التنغيم .[٢٦]

نمثله في الرسم التالي :

مجموعة من الاصوات اللغوية
الخاضعة لنظام الاصوات
وجهاز النطق في اللغة .

مجموعة من المباني الصرفية
الخاضعة لنظام صرفي معين
وقوانين تركيبية محددة .

البنية التحتية (المعنى)[٢٩] **مجموعة من التراكيب السطحية**
الخاضعة لنظام القواعد التحويلية
والموجودة وفقاً لقواعد النحو التوليدي ⇐

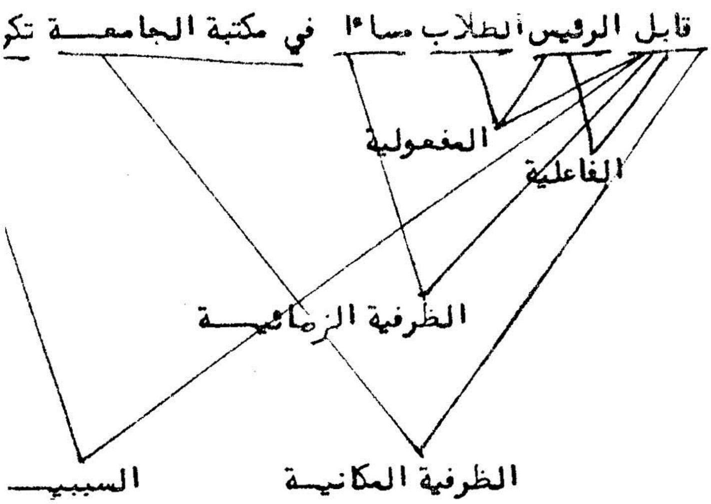
وسنعرض البنيـة التحتية عند عبد القاهر الجرجاني ، بعد ان نعرض فهمـه للبنيـة السطحية يرى الجرجاني ان المباني الصرفية التي تحتويها اللغـة (اوضـاع اللغة) تحتاج معها الى شيء أخر لتكون قادرة على جعـل السامـع يعرف غرض المتكلم ومقصوده[٣٠] المقصود الذي هو بالتأكيـد ليس معـاني الكلم المفـردة .[٣١] فالكلمات وحـدهـا لا تفيد

حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ، ويعمد بها الى وجه دون وجه من التركيب والترتيب ،[٣٢] فما هذا الشيء الذي يربط بينها؟ فليس من عاقـل يفتـح عين قلبـه الا وهـو يعلم ضرورة ان المعنى في ضم بعضها الى بعض وتعليق بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من

بعض لا ان ينطق ببعضها في اثر بعض من غير ان يكون فيما بينهما تعـلق[٣٣] فما معنى هذا التعليق؟ ومـا الاسبـاب الى تربـط هذه الكلمات بعضهـا ببعض؟ وهـل التعليق هو الاقتضـاء بالعمـل والعامل؟ ام هو ترابط بين كلمات تمثل كل منها باباً نحوياً؟ وان كان

ذالـك كذلـك ، فهـل هذا هو الذي قصده الجرجاني بجعل بعضها بسبب من بعض ، فالجملة خيط يربط بين مجموعة من الاجزاء يقوم التركيب (النحو) فيها بوظيفة هامة ، هي تحديد الكيفية التي تترابط عليهـا هذه الاجـزاء لتكـون الجملة[٣٤] فالجملة تترابط كلماتها على

النحو التالي :



وهـذه في حد ذاتهـا مصطلحـات نحوية ، لا يستطيع السامع ان يفهم منهـا غرض المتكلم ومقصـوده فما التعلق عنـد الجـرجـاني اذا؟ . . . . . ويعلم كذلـك ضرورة اذا فكر ان التعلق يكـون بين معـانيهـا لا فيـما بين انفسهـا ، الا ترى انا لو لوجهدنا كل الجهد ان نتصـور تعلقـا فيـما بين لفظين لا معنى تحتهما لم نتصـور .[٣٥] اذا فالتعليق هو بؤرة النظرية عند الجرجاني ، وهو مصطلح موازٍ لمصطلح آخـر يستـعـمـله كثـيرا وهـو النظم معلوم ان ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضهـا ببعض وجعـل بعضهـا بسبب من بعض[٣٦] لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضهـا ببعض ويبنى بعضهـا على بعض ويجعـل هذا بسبب من ذلـك[٣٧] . وهنا نستطيع ان نضع اللبنة الاولى في بناء المعادلة اللغوية عند الجرجاني :

النظم ≡ او ⇐> التعليق .

ويقـول في موضـع اخـر : واعلم ان ليس النظم الا ان تضع كلامـك الـوضـع الـذي يقتضيـه علم النحـو ، وتعمل على قوانينه واصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها .[٣٨]

النظم = او <=> **قوانين النحو واصوله ومناهجه (علم النحو) ثم يوضح تكـوين العـلاقـة بين الكلمات قائلا ليست الا توخي معاني النحو في معاني الكلم**[٣٩] **فتصبح المعادلة كما يلي :**

النظم ≡ ↔ التعليق ≡ ↔ علم النحـو ⊂ قوانيـن النحـو واصوله ومناهجه ⇐ المعنى الدلالي بين السامع والمتكلم .

وان هذا المعنى الـدلالي (المـذكـور في اخـر المعـادلـة) يخضع للتحـويـل والتغيـر وفقـا للمعنى المـوجود في الذهن ، فيأتي ترتيب الكلمات في الجملة دالاً عليـه مشيراً له . . . . فلا يتصور ان تعرف

للفظ موضعا من غير ان تعرف معناه ولا ان تتوخى في الالفاظ من حيث هي الفاظ ترتيبا ونظما، وانك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك.

وهنا نضرب امثلة توضح **البنية السطحية** Surface Structure واوجه التحليل في ضوئها عند العرب ثم نعرض متابعة عبد القاهر الجرجاني التحليل لتحقيق البنية العميقة Deep Structure فنحلل جملة قصيرة كما يلي:

أ ـ اكرم خالد فاطمة

اكرم: فعل ماض متعد

خالد: اسم مفرد مذكر علم.

فاطمة: اسم مفرد مؤنث علم.

ب ـ اكرم: فعل ماض مبني على الفتح.

خالد: فاعل مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

فاطمة: مفعول به منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

فانه كما يبدو واضحا ان التحليل الاول تحليل يعتمد على قسم من اقسام علم اللغة وهو الصرف MorphologY، في حين يعتمد الثاني على قسم من اقسام علم التركيب (النحو SYntax) وهو الوظيفة المعتمدة على العامل الذي يؤثر على اواخر الكلم في الجملة، فيطبعها بحركة اعراب معينة، وان طريقتي التحليل هاتين لا تكشفان عن المعنى، فاننا لو وضعنا كلمة **(اكرم)** بدلا من **(اهان)** او كلمة **(على)** بدلا من **(خالد)**.... الخ لما اقتضى ذلك اي تغيير في التفصيل المذكور امام هذه الكلمات، في حين ان التباين في المعنى بين اكرم واهان، هو التباين بين الشيء وضده، ولعل الامثلة التالية توضح جانبا آخر من جوانب تحليل التركيب السطحي للجملة نقول:

قطع الرجلُ الشَجرةَ. قُطِعت الشَجرةُ. انقطعتْ الشَجرةُ.

فان كلمة الشجرة في الجملة الاولى مفعول به، وفي الثانية نائب فاعل، وفي الثالثة فاعل، وفي الحقيقة ان كلمة الشجرة في الجمل الثلاث هي موضوع وقوع الحدث. وقد جاءت في الجملة الاولى ممثلا مندوبا عن باب نحوي يعبر عنه بالمصطلح النحوي (مفعول به) الذي يجب ان يحمل ممثله حالة النصب، التي يرمز لها اما بالفتحة او الياء او الالف، وتحتاج اليه الجملة عندما يكون فعلها متعديا. وفي الجملة الثانية جاءت ممثلا مندوبا عن باب نحوي آخر يعبر عنه بالمصطلح النحوي (بنائب فاعل) تحتاج اليه الجملة عندما يكون فعلها متعديا وفاعلها غير معروف او لا يراد التصريح به، وهذا الممثل يحمل علامة يرمز لها اما بالضمة او الواو او الالف، وفي الثالثة، جاءت ممثلا لباب آخر يسمى الفاعل ويذهب اليه متمما للفعل اللازم، ويأخذ حالة يرمز لها بالضمة او الواو او الالف.

على الرغم ان طرق التحليل هذه لا تكشف عن المعنى الدلالي للجملة، الا انها لازمة ضرورية، مرحلة اولى، للتحليل، ولكن دورها ينتهي بتحديد الحركة الاعرابية على اواخر الكلم، ثم يأتي دور التحليل العميق للجملة. ولنعرض هنا كيف يعالجه الجرجاني: .... **اذا قلت ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديداً تأديباً له فانك تحصل من مجموع هذه الكلم على مفهوم هو معنى واحد، لا عدة معان كما يتوهمه الناس، وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لتفيد انفس معانيها، وانما جئت بها لتفيد وجوه التعليق التي بين الفعل الذي هو ضرب وبين ما عمل فيه، والاحكام التي هي محصول التعلق** (وهذه هي المرحلة الاولى)، **واذا كان الامر كذلك، فينبغي لنا ان ننظر في المفعولية من عمرو وكون يوم الجمعة، زمانا للضرب، وكون الضَرب شديداً، وكون التأديب علة للضرب، أيتصور فيها ان تفرد عن المعنى الاول الذي هو اصل الفائدة وهو اسناد الضَرب الى زيد، واثبات الضَرب به له حتى يعقل كون عمرو مفعولاً به، وكون يوم الجمعة مفعولاً فيه وكون ضرباً شديداً مصدراً، وكون التأديب مفعولاً له، من غير ان يخطر ببالك كون زيد فاعلاً للضرب؟.**

(ثم تأتي مرحلة الكشف عن البنية التحتية Deep Structure) واذا نظرنا وجدنا ذلك لا يتصور، لأن عمراً مفعول لضرب وقع من زيد عليه، ويوم الجمعة زمان لضرب وقع من زيد، وضرباً شديداً بيان لذلك الضرب، كيف وما صفته، والتأديب علّة له وبيان انه كان الغرض منه. واذا كان ذلك كذلك، بان منه وثبت ان المفهوم من مجموع الكلم معنى واحد لا عدة معان وهو اثباتك زيداً فاعلاً ضرباً لعمرو في وقت كذا وعلى صفة كذا ولغرض كذا، ولهذا المعنى نقول: انه كلام واحد[41]

ويقول في موضع آخر: **ومما ينبغي ان يعلمه الانسان ويجعله على ذكر، انه لا يتصور ان يتعلق الفكر بمعاني الكلم افراداً ومجردة من معاني النحو، فلا يقوم في وهم، ولا يصح في عقل ان يتفكر في معنى فعل من غير ان يريد اعماله في اسم، ولا ان يتفكر في معنى اسم من غير ان يريد اعمال فعل فيه وجعله فاعلاً له او مفعولاً، او يريد منه حكماً سوى ذلك من الاحكام مثل ان يريد جعله مبتدأ، او خبراً او صفة او حالاً، او ما شاكل ذلك. وان اردت ان ترى ذلك عياناً فاعمد الى اي كلام شئت وازل اجزاءه عن مواضعها**

وضعها وضعاً يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها فقل في : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

من نبك قفا حبيب ذكرى منزل : ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها؟ [٤٢]

ولعلنا نستطيع هنا في ضوء كلمات الجرجاني ان نضع تحليلاً يكشف البنية التحتية والمعنى الدلالي في الجملة ولنتخذ من المفعول به نقطة الانطلاق فنقول :

عمرا : هو الذي اوقع عليه زيد الضرب.

زيد : هو الذي اوقع الضرب على عمرو.

ضرب : هو الحدث الذي اوقعه زيد على عمرو.

يوم الجمعة : هو الزمان الذي اوقع فيه زيد الضرب على عمرو.

ضرباً شديداً : هو توكيد للضرب الذي اوقعه زيد على عمرو وبيان نوعه.

تأديباً له : هو السبب او العلة التي من اجلها اوقع زيد الضرب على عمرو.

وهنا نرى ان نشير الى ان التحليل السطحي السابق لازم وضروري لوضع الحركة الاعرابية التي تكون في كثير من الاحيان قرينة مساعدة للوصول الى المعنى ، [٤٣] ثم يأتي دور القواعد التحويلية Transformational Rules التي هي جزء من النحو، والتي في ضوئها يتم ترتيب الكلمات في الجملة لترتيب معانيها في النفس، ويقول الجرجاني : **وجملة الأمر : انه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد الى صورة وصنعة ان لم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر ما اخر، وبدىء بالذي ثنى به، او ثنى بالذي ثلث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصنعة** [٤٤] **ويقول : ثم اعلم ان ليست المزية بواجبة لها (الكلمات) في نفسها ومن حيث هي على الاطلاق ولكن تعرض بسبب المعاني والاغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض.** [٤٥]

النظم = ← قواعد النحو + قوانين اللغة < القواعد التوليدية والتحويلية = ← المعنى

ويقول : لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير ان ينظر في وجوه كل باب (من ابواب النحو) وفروقه ، فينظر في الخبر الى الوجوه التي نراها في قولك : زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد . . . . وفي الشرط والجزاء الى الوجوه التي تراها في قولك : ان تخرج اخرج ، وان خرجت خرجت، وان تخرج فأنا خارج ، وانا خارج ان خرجت، وانا ان خرجت خارج ، وفي الحال الى الوجوه التي تراها في قولك : جاءني زيد مسرعا، وجاءني يسرع، وجاءني وهو مسرع . . . فيعرف لكل من ذلك موضعة ويجيء به حيث ينبغي له وينظر في التي تشترك في معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى، فيضع كلا من ذلك في خاص معناه . . . وينظر في الجمل التي تسرد، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل . . . ويتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كله وفي الحذف والتكرار والاضمار والاظهار، فيضع كلا من ذلك في مكانه . [٤٦] وان الاقتصار على اي من التحليلين النحوي الوظيفي او الصرفي، يؤدي الى الفصل بين المعنى والنحو، فيذهب كل في طريق، له اتباعه وانصاره، وليس من الضروري ان يلتقيا يورد الجرجاني الخبر التالي : **وعن بعضهم انه قال : رآني البحتري ومعي دفتر شعر فقال ما هذا؟ فقلت شعر الشنفرى. فقال : الى اين تمضي؟ فقلت الى ابي العباس (ثعلب) اقرؤه عليه، فقال : قد رأيت ابا عباسكم هذا منذ ايام عند ابن ثوابة ، فما رايته ناقداً للشعر ولا مميزاً للألفاظ ، ورأيته يستجيد شيئاً وينشده، وما هو بأفضل الشعر، فقلت له : اما نقده وتمييزه فهذه صناعة اخرى ولكنه اعرف الناس باعرابه وغريبه .** [٤٧]

ولو حاولنا دراسة الابواب النحوية في ضوء المعنى الذي هو غاية ما يصبو اليه المتحدث او الكاتب لقمنا بدراسة عدد من الابواب المتفرقة في كتب النحو القديمة والحديثة في باب واحد يربط المعنى بين اجزائه، ولاستطعنا ان نفصل بين كثير من العناصر اللغوية الموضوعة في باب نحوي واحد لا يربط بينها الا انها تترك اثراً موحداً على اواخر الكلمات التي تليها، وربما كان المعنى الذي يحمله هذا، مغايراً تماماً للذي ينقله الآخر. وهذا هو الذي دفع القوم قديماً الى القول في ابي العباس . . . اما نقده وتمييزه (الشعر) فهذه صناعة اخرى، ولكنه اعرف الناس باعرابه وغريبه . وهو الذي يدفع كثيراً من المعاصرين حتى اساتذة الجامعات لأن يفصلوا بين حقل الادب وحقل اللغة والنحو، فهم ان كانوا من اصحاب الادب، غير مسؤولين عن اقامة الجملة السليمة اووضع الحركة الاعرابية المطلوبة، او ترتيب الكلمات في الجملة.

هوامش

(١) ابن جني، الخصائص، دار الهدى بيروت ١ / ٣٣ .

(٢) انظر F. de Saussure, Course in Jeneral linguistics 1966, PP, 63 - 78.

انظر ايضاً : O. Jesperson, Language, its nature, development and origin 1964, PP, 95, 118, 131, 133.

E. Sapir, Language, an introduction to the study of speech, 1978, PP. 24 - 6.

(٣) الجرجاني، دلائل الاعجاز ط ١٩٧٧ ص ٩٨ .

(٤) الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص ٣٧٢ .

(٥) الجرجاني، اسرار البلاغة ص ٣٤٧ .

(٦) انظر F. de Saussure, Course in general lingustics, PP, 17 - 18

(٧) وربما كان في هذا تفسير لبعض الشواهد النحوية واللغوية في اللغة العربية، التي ترد مخالفة للقواعد النحوية، والتي يسميها نحاة البصرة «شاذة» لانهم كانوا يسيرون وفقا لمنهج معياري.
في حين عمد اهل الكوفة لوضع قاعدة لهذا الشاذ فاختلطت عندهم قواعد الكلام بقواعد اللغة، وذلك لانهم يسيرون وفقا لمنهج وصفي.

(٨) السيوطي المزهر ١/ ٥٩.

(٩) الجرجاني، دلائل الاعجاز ص ٤٦٢.

(١٠) انظر N. Chomsky, Aspects of the theory of syntax, the M. I. T. Press 1978, PP. 10 - 11

(١١) - انظر N. Chomsky, Aspects, P. 139

(١٢) انظر N. Chomsky, Aspects, PP. 16 - 18
انظر Jacobs and Rosenbaum, Transformations, style, and meaning, PP. 77 - 78

(١٣) انظر N. Chomsky, Aspects, PP. 10, 25

(١٤) انظر N. Chomsky, Aspects, PP. 16 - 18

(١٥) انظر J. Firth, Papers in linguistics 1934 - 1951 Oxford university Press 1969, P

(١٦) انظر الجرجاني، دلائل الاعجاز ط ١٩٧٧ ص ١٤٢.

(١٧) انظر N. Chomsky, Aspects, PP. 63 - 4

(١٨) انظر N. Chomsky, Aspects, P 152

(١٩) لم تعتبر الـ التعريف في تحليلنا من الاسم ولم نرمز له برمز مستقل كما هو الحال في اللغة الانجليزية.

(٢٠) م ف = مركبي فعلي، م أ = مركب اسمي، ح = حرف، ن = نعت ض = ضمير.

(٢١) انظر Jacobs and Rosenbaum, Transformations, style and meaning, P 20

(٢٢) انظر Jacobs and Rosenbaum, Transformations, style and meaning, P 20

(٢٣) انظر E. Bach, SYntactic theory, New York, 1974, P. 134

(٢٤) التوحيدي، الامتاع والمؤانسة القاهرة ١٩٥٢، ١/ ١٠٧

(٢٥) الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص ٩٣.

(٢٦) الجندي، درويش نظرية النظم عند عبدالقاهر. مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٠ ص ٤٧.

(٢٧) انظر J. R. Firth, Paper in linguistics, 1934 P. 190

(٢٨) كان هذا الرسم البياني بعد مناقشة واقتراح من Prof. Theo Vennemann في لقاء شخصي كان بيني وبينه في مارس ١٩٨١ في بولندا اثناء حضورنا المؤتمر اللغوي الدولي الثاني.

(٢٩) انظر J. T. Grinder, guide to transformational grammar, New York 1973, P. 177

(٣٠) الجرجاني دلائل الاعجاز تحقيق عبدالمنعم خفاجي مكتبة القاهرة ١٩٦٩، ص ٣٧٥، ٤٦٢.

(٣١) الجرجاني، دلائل الاعجاز ص ٣٧٥.

(٣٢) الجرجاني، اسرار البلاغة، ص ٣

(٣٣) الجرجاني، دلائل الاعجاز ص ٤١٦.
وانظر ايضا: Jacobs and Rosenbaum, Transformations, style and meaning, Massachusetts, 1971, P. 145

(٣٤) انظر D. Bolinger, Meaning and form, Longman, 1979, P. 124

(٣٥) الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص ٤١٦.

(٣٦) الجرجاني، دلائل الاعجاز ص ٤٤.

(٣٧) الجرجاني دلائل الاعجاز ص ٩٧.

(٣٨) الجرجاني، دلائل الاعجاز ص ١١٧.

(٣٩) الجرجاني، دلائل الاعجاز ص ٣٣٩.

(٤٠) الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص ٩٣.

(٤١) الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص ٣٧٦

(٤٢) الجرجاني، دلائل الاعجاز ص ٣٨٦.

(٤٣) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٢٠٥.

(٤٤) الجرجاني، دلائل ط ١٩٧٧، ص ٣٥٢.

(٤٥) الجرجاني، دلائل الاعجاز ط ١٩٧٧ ص ١٢٨.

(٤٦) الجرجاني، دلائل الاعجاز ص ١١٨.

(٤٧) الجرجاني، دلائل الاعجاز ط ١٩٧٧ ص ٢٦٤.

(*) تمت مناقشة كثير من نقاط هذا البحث مع كل من الاستاذ الدكتور S. Kuno استاذ علم اللغة في جامعة هارفرد، والاستاذ الدكتور سلمان العاني استاذ علم اللغة في جامعة انديانا والاستاذ الدكتور يوسف الهليس استاذ علم اللغة في الجامعة الاردنية اثناء رحلة الى حامعة هارفرد بدعوة من قسم علم اللغة لالقاء بعض المحاضرات، وبدعم من جامعة اليرموك. وهنا اقدم شكري لهؤلاء جميعاً.

نظرة في العلامة اللسانية بين المطابقة والايحاء..

نشأ علم اللسان قديما وحديثا على أساس مفهوم العلامة التي كانت موضوع درس ونظر لدى المشتغلين بالعلوم الانسانية عامة وبعلوم اللسان خاصة. وليست غايتنا في هذه المساهمة التأريخ للعلامة اللسانية فهي متبلورة في دروس اللسانيات العامة عند اليونان والعرب قديما ولدى اللسانيين المحدثين [1] وإنما حرصنا يقوم على اعتبار العلامة وإمكانية تحديدها نظريا مع الاشارة الى وجاهة التأكيد على رؤية بعض المفكرين الفلاسفة.

ثم نركز نظرتنا على العلامة اللسانية في مجال مخصوص هو علم التركيب أو النحو (كما نتصور الوظائف التركيبية). في الاقسام العليا للخطاب أي الاسم والفعل والحرف.

ـ سياقات العلامة ـ نظام العلامة كامن في المقابلات ـ

لقد تناول المشتغلون بالعلاميات والناظرون في خصائص العلامة الدال والمدلول والاسم والمسمى أو العلامة في مفهومها العام وما تؤديه في مجال الابلاغ من دلالات فلاح من خلال هذه الدراسات أن العلامة انما ترجع الى ضربين من المعادلات هما المعادلة المنطقية والمعادلة الايجابية التي سنطلق عليها اسم «الدلائلية» ولكن هذا التقسيم الثنائي يمكن تجاوزه الى ضرب ثالث نقيمه نظريا في ميدان مثلث التوزيع وهو اختبار العلامة في ابعاد ثلاثة ـ ونسمي ذلك نحوية العلامة ـ

أ ـ العلامة قبل التنظيم ـ حيز إضماري عام ـ
ب ـ العلامة في التنظيم ـ حيز إظهاري مخصوص ـ
ج ـ العلامة بعد التنظيم ـ حيز التحويلية اللانهائية ـ

١ ـ المعادلة المنطقية ـ

وهي رؤية تخرج عن مشاغل اللسانيات والدلاليات. ولكنها غلبت عند القدامى في بيان العلاقات بين المفاهيم ومسمياتها اللفظية فكانت العلامة في هذه الرؤية مطابقة للاجسام وتتجلى المطابقة في العناصر المختلفة والاشخاص والمقادير مثل الرياضيات والتحديدات القياسية في المناظر أو في العلامات الطبيعية في علوم مثل الطب والبيولوجيا ـ (العدد يشير الى المعدود، الانسان حيوان ناطق مائت، الدخان علامة على النار، والحمى دلالة على المرض. . .) ـ ولم يكتف المفكرون بهذه الميادين وإنما اطردت الرؤية المنطقية لدى اللسانيين القدامى فعقدوا فصول في معالجة العلاقة بين العلامات اللغوية من أسماء وأفعال وصفات وحروف وما تعلم عليه من مسميات. فكانت المقابلة المتشاكلة بين المقولات المنطقية والاقسام الكلامية مؤسسة على شدة التناسب والتكافؤ. كما نشير الى اطراد مناقشة الاسم والمسمى في كتب الفلاسفة العرب والمفسرين [2] ـ ونعتني بالخصوص بنظرة الرازي في كتابه ـ التفسير الكبير أو مفاتيح الغيب ـ وهي متميزة إذ توحي بمعرفة علمية جلية للعلامة اللسانية مع غلبة التفكير المنطقي على مختلف

□ المنصف عاشور

التعليلات التي عرضها الرازي في كتابه [٣] فهناك فريق من القوم يقول «ان الاسم نفس المسمى وغير التسمية» وفريق آخر يقول وهم المعتزلة ـ «الاسم غير المسمى ونفس التسمية» ويجتاز الرازي مذهب المعتزلة ومع ذلك فهو يستخرج للفريق الاول تأويلا لطيفا دقيقا وبيانه ان لفظ الاسم اسم لنفسه «فيكون لفظ الاسم مسمى بلفظ الاسم». [٤] ويرى الرازي أن الخوض في هذا الجدل «على جميع التقديرات يجري مجرى العبث» [٥] وهو ما جعله يؤكد تفكيره في القضية وهو يتلخص في مجموعة من الملاحظات نقسمها حسب ماوردت في نص الكتاب «وهي الادلة التالية»

أول ـ امكانيتان

- الاسم موجود والمسمى معدوم
- المسمى موجود والاسم معدوم

] بين الوجود والعدم

← الوجود والعدم ← المغايرة والاختلاف بين العلامة ومدلولها ـ

* ثانيا = الوحدة والكثرة
- الاسماء كثيرة والمسمى واحد (الترادف)
- الاسم واحد والمسميات كثيرة (المشترك)

← الوحدة والكثرة ← الاختلاف والتقابل بين العلامة ومدلولها.

* ثالثا = الاضافة والنسبة =
- الاسم اسم للمسمى
- المسمى مسمى بالاسم

] (المالكية والمملوكية)

← الاضافة والنسبة ← الاختلاف والمغايرة بين العلامة ومدلولها ـ

* رابعا = البقاء والعرض
- الاسم اصوات مقطعة لتعريف المسميات = أعراض
- المسمى = باق، واجب الوجود لذاته=

← الموجود والعرضي ← الاختلاف بين العلامة ومدلولها ـ

* خامسا = المطابقة والاستحالة = [- الاسم = التلفظ اللساني.
- المسمى ليس التلفظ اللساني]

«النار والثلج» «...» فلو كان الاسم نفس المسمى لزم أن يحصل في السنتنا النار والثلج وذلك لا يقوله عاقل ـ [٦] ـ

ويواصل الرازي في نصه تعداد وجوه التغاير بين الاسم والمسمى في المعنى العام للعلامة اللسانية بطريقة منطقية فأورد أمثلة أخرى في باب الوحدة والكثرة (أسماء الله الحسنى كثرة والله واحد) والاضافة المستحيلة (إضافة الشيء الى نفسه) والتفرقة (بين «اسم الاسم» و «الله الله») والاختلاف بين الاسماء في اللغات المختلفة (الفارسية والعربية = اختلاف اسم الله). وأهم ما يقدمه الرازي في معادلته [العلامة غير المدلول] ينتمي الى باب المسائل اللغوية فالمدلول عنده عبارة عن تعيين اللفظ المعين لتعريف الذات المعينة وذلك التعيين معناه قصد الواضح وإرادته وأما الاسم فهو عبارة عن تلك اللفظة المعينة. والفرق بينهما معلوم بالضرورة» [٧] ـ وأقسام الاسماء الواقعة على المسميات تسعة [٨]

١ ـ الاسم الواقع على الذات
٢ ـ الاسم الواقع على الشيء بحسب جزء من أجزائه (جدار)
٣ ـ الاسم الواقع على الشيء بحسب صفة حقيقية قائمة بذاته = (أسود ـ حار)
٤ ـ الاسم الواقع على الشيء بحسب صفة إضافية فقط (معلوم، مالك)
٥ ـ الاسم الواقع على الشيء بحسب حالة سلبية = (اعمى ـ فقير سليم)
٦ ـ الاسم الواقع على الشيء بحسب صفة حقيقية مع صفة إضافية =
٧ ـ الاسم الواقع على الشيء بحسب صفة حقيقية مع صفة سلبية

= (قادر لا يعجز)

٨ ـ الاسم الواقع على الشيء بحسب صفة مع صفة سلبية = (الاول).

٩ ـ الاسم الـواقـع على الشيء بحسب مجمـوع صفـة حقيقيـة وإضافية وسلبية.

فالعـلامة ليست نفس مدلولها وتختلف حسب المجالات التي ترد فيها وهي مجالات دلالية إبلاغية اجتماعية، وهذه النظرة التي حصرنا معـالجتهـا في نص الـرازي تتجاوز المحاولة المنطقية الى اقامة البعد الحقيقي للعـلامـة اللسـانية عندما نتناول بالدرس العلاقة الثانية او المعادلة الايحائية «الدلائلية =

العلامة ⟺

والمعـادلـة المنطقيـة هي ما تجنبتـه الـدراسـات الدلائلية وبعض المفكرين في اللسانيات الحديثة ومع ذلك فقد وقع البعض في الدور الذي اشار إليه الرازي فأوغل البعض في العقلانية والشكلانية اللسانية.

٢ ـ المعادلة الايحائية = الدلائلية = علم الدلائل =

فالمغـالاة في العـلاقـة المنطقيـة أدى الى البحث عن صوغ آخـر للربط بين العلامة وما تعلم عليه وطغت العلامة اللسانية شيئا فشيئا على بقيـة انظمـة العـلامـات (الطبيعـةوالدين والفلسفة والفلاحة والادب). وأصبحت المنـزلة الاولى من نصيب علم اللسـان حتى ذهب الظن الى اعتقاد بأن العلامة اللسانية هي الوحيدة التي يمكن اختبـارهـا في الحقـول العلميـة الاخرى وليس الامـر بهذه السهولة فلكـل نظـام كلامي مميـزاته الخصوصية التي قد تأتلف أو تختلف مع النظام اللساني.

ويحسن قبـل معـالجـة هذه النظـرة العـلاميـة أن نشير الى أن ما يؤسس رؤ ية الرازي يعتبر متميزا وإن كان همه منحصرا في الميدان اللغـوي دون غيره من ميـادين العلاميات ويمكن أن نجمع تأليفيا ماورد مفصلا في الوجوه التسعة المتعلقة بالاسماء والمسميات ويمكن ايجـازهـا في ثلاثـة ميادين كلامية هي = أول = العلامة الواقعة على المسميـات بحسب الـذات او المقصود، ثانيا = العلامة الواقعة على المسميـات بحسب الصفـات، وثـالثـا = العـلامـة الـواقعـة على المسميـات بحسب الحـالات الايجـابيـة او السلبيـة ـ وهـذه الميادين العـلاميـة تتصـل ببعض الخصـائص الشكليـة مثل الوجود والعدم والكثـرة والافـراد والاضـافـة والمطـابقـة والاستحـالة وهي في العالم الـدلائـلي من مشمـولات المجالات الدلالية العامة. فنظرة الرازي تؤكـد العـلاقـة التبـادليـة المتـلازمـة بين العـلامة في طرفيها الاسم والمسمى باعتبـار القيم الـدالاليـة والمقـولات المنطقية فكان التقسير الى حقـول عامـة وميـادين خاصـة لكـل ما يمكن أن تؤشـر اليـه العـلامـة. ولكن هل نستشف من تفكـير الـرازي شعـورا بقيمـة العـلامـة في مفهـومها المرجعي الايحائي؟ أم أنّ المنطلقات الفكرية التي تؤسس نظرتـه هي المسيّرة لمفهوم الاسم والمسمى حسب تناثر ذلـك في نصـوص كتـابـه؟ ونميل الى القول بأن العلامة في التفكير عند الرازي انما تعود الى حيز الامكان اللا متناهي في الدلالة وذلك يتم حسب اطراد الاختلافات في السياقات العلامية.

فالـرازي يعتـبر العـلامة نظاما معقدا منذ نشأته الى وصوله الى المتخاطبين وليست الدلالة عنه سوى مجموعة من العلاقات الحاصلة بين المسميات ويلوح ذلك جليا في الكتابة والاشارة والتصفيق باليد وحـركـة الاعضـاء او اللفظ والعقد والنصبة [٩] لكن انجح الانظمة يتمثـل في «تعـريف مافي القلوب والضـمائـر» بالالفـاظ [١٠] ـ وليس المعنى ان اسم الصـورة الـذهنية للمسميات او الموجودات الخارجية وهنـالـك تمييـز قائم بين الـدلالـة الذهنية والدلالة العينية يجعل من العـلامـة المـؤشـرة جملة من السيـاقات والصور الممكنة التي ينطوي تحتهـا مجمـوع المـدلـولات. والعلم بالعلاقة المخصوصة هو الوظيفة المميـزة للمسمى. ويـبر ز الـرازي العلاقات بين مدلولات الالفاظ والعلامة المشيرة الى المدلول فيرى نوعين من التعبير عن المدلولات هما المغايرة المنطقية مثل الفاظ **(السماء والارض)** والاتحاد بين مدلول الالفاظ والالفاظ مثل **(اسم وفعل وحرف)** أو **(عام وخاص ومجمل ومبين)** [١١] وهذا التناول أصيل في ما يذكر في باب «الكلام حول الكـلام» والـذي يستـرعي نظرنا جلاء فكرة مدلولات الالفاظ التي تكـون هي ذاتها من الالفـاظ مثـل تقسيم الكلام =الاسم والفعل والحـرف. ولا يكتفي الـرازي بهذه التحـاليـل الوجيهة وإنما يصف مستويات اللغة. من صوت الى اسماء في مجال النحو والابنية الصياغية.

ـ العلامة في مستويات الكلام ـ الدلائلية العامة =

إن الحـرف في نص الـرازي يدخل تحت باب الكلمة التي يعرفها بكـونهـا وحدة نطقية مفيدة إفادة وضعية ويعرج المؤلف على مفهوم الصـوت ومن ذلـك التحديد ندرك الايحاء في العلاميات اللسانية: **فهو كيفية أوهيئة وجود الجسم لانفس الجسم** [١٢]. والعلم بالكيفية هو المميـز في الابـلاغ الصـوتي وتلك الهيئـة تقابلية «يتميز بها صوت آخـر مثله في الخفـة والثقل تميزا في المسموع» [١٣]. فالصوت مجموعة مركبـة من السـمات المميزة التقابلية تتعاقب تقطيعيا للاشارة الدلالة على الحـرف أوفي عبـارة اخـرى يشـير الصـوت الى الحـرف اشارة سياقية تعليقية ـ وأما الفعل فهو في نظرة الرازي يدرس ضمن اقسام الخطـاب ومـا يؤ ول اليـه الـرازي في نص كتـابـه يتأمل في الدراسة

النحوية اللسانية اذ يقول بالاحوال والكيفيات للاسماء والمسميات وهوما يؤدي الى اعتبار التحول والتطور في العلامات والماهيات وقد يتضارب ذلك مع مباديء الفقهاء والمفكرين في الدين، لكن رغم ذلك فيبدو أن بعضهم قد تناول الاسماء في قضية النحو واللغة بحرية فكرية نادرة ومنهجية متقصية، وقد يعتبر ذلك قطيعة في مقومات المعرفة -

وسنكتفي في هذا المجال النحوي بأن نرسم التحديدات الكلامية الراجعة الى الايحاء الوظيفي دون التفصيل في مختلف المناقشات اللغوية. فالاسم والفعل والحرف من بين المدلولات المافوقية في باب الكلام وهي يخبر عنها بطرق متباينة وتشير الى سلسلة من الدلالات. فالاسم مدلول الصيغة الشكلية والفعل دليل ذلك المدلول والمجموع المكون من هذه الالفاظ هو «المعنى» باعتباره صورة لا مادة او علامة موحية. **فالمجموع عند الرازي هو الاسم**(١٤).

والمراد من وضع الاسماء بانواعها هو الاشارة بذكرها في ظروف وكيفيات معينة الى المسميات بأنواعها بين التناهي واللا تناهي - فالاسم بنية تقع في حيز مكاني يتمثل في الفضاء الذي تحتله بقية المكونات الممكن دخولها في النظام التركيبي اوبعبارة أخرى يكمن الاسم في مدى التعليق الممكن الذي تدخل فيه بقية المكونات.

والسياق الابلاغي هو المنعطف على العلامة اللسانية فيمكن أن نحذد العلامة الاسمية بكونها الجسم المتحرك حسب تحرك غيره من المؤلفات المولدة للقيم الدلالية اوللعلاقات النحوية: فالاسم جسم في حيز مكاني محدود بالعلاقات النحوية والفعل جسم سائل في حركة مع الاسم زمنيا والحرف دليل التعليق أو هوكالعلم الموحي بالمقطوعة التركيبية - فالعلامة الاسمية هي «كيفية» لا متناهية تحدث من تنقل مكونات أقسام الخطاب. وهكذا تفهم العلامة بمقتضى فكرة قارة هي مفهوم «المجموعة اللا متناهية من العلاقات الممكنة الراجعة الى السياق العلامي» سواء كانت اسما اوفعلا أو حرفا أو صوتا أو نظاما أدبيا ـ ويقسم المفكرون الاسماء الى نمطية مطردة في علم النحووهي أسماء الاعلام والاجناس والمشتقات، كما أن الاسماء «تعتبر الاصل والافعال الفرع ويدخل الحرف في قسم الاحوال العارضة للذات أوللاسم. وما يبدو مفيدا في ميدان العلامة ما يؤكده المفكرون من مظاهر قيمة نحويا اذ الاسماء لا تفيد الا «بمجموع الذات مع الصفات المخصوصة القائمة بها»(١٤) في شبكة السياقات العلامية، وهوما يعود بنا الى نظرية الرواقيين في تحديد أقسام الكلام والعلامة، فالعلامة عندهم ايحاء وإشارة لمجموعة من الدلالات منها المعنى اللساني أو العلامة اللسانية وهي تتركب من ثلاثة مجالات كبرى هي =

دال العلامة

المدلول	**الدال**	**الدلالة**
(صورة داخلية)	**(صورة خارجية)**	**(المعنى المقصود).**

فالمعنى عبارة عن سلوك اوردود الفعل الخارجية عن عملية التعليق بين الدال والمدلول وهوكامن بين الفكرة والتسمية، وليس المعنى الا عبارة نحوية شكلية تتميز عن المصطلحات المنطقية والفلسفية. وما نقف عنده هوجلاء اعتباطية العلامة الايحائية وتجمع الايحاءات المتعددة في عقدة الاسم لا المسمى - فالالفاظ متناهية والمعاني المعقولة لا متناهية(١٥) وقد تكون العلامات اللسانية على ضربين = مدلولات أشياء مغايرة للالفاظ الدالة مثل لغة الطبيعة **(السماء، الارض، والنجارة الفلاحة. الطب...)**ومدلولات ما فوقية (اقسام الخطاب) والعلاقة بين الضربين مضمرة في عملية التخاطب والابلاغ في المنطوق او المكتوب.

فالاسماء تفيد الاعيان حسب علاقة تماثل واتحاد وهي صفة الظواهر المنطقية والرياضية (درجة أولى) وتؤدي العلامة اشياء مغايرة متميزة (درجة ثانية) وتفيد العلامة أسماء الالفاظ (كلام حول كلام = درجة ثالثة) - وفي المرتبة الرابعة تفيد الالفاظ مع الفاظها اشارات الى مجموعة من العلاقات المافوقية (درجة رابعة) وأخيرا تقع التعليقات البنيوية في سياقات واحوال ومقامات غير متناهية (علامة العلامات = درجة خامسة) =

درجة اولى	درجة ثانية	درجة ثالثة	درجة رابعة	درجة خامسة
شجر ماء طفل شرب في...	أسماء أفعال حروف	تعريف إعراب تنكير...	مبتدأ خبر فاعل مفعول...	مسند إليه مسند
↓	↓	↓	↓	↓
حقول دلالية	أقسام الخطاب	قوانين النحو	الوظائف	التعليق

فهذه المؤلفات المذكورة في هذا الجدول تتحرك حسب جدل

وعلاقات تبادلية متعددة وتعود الى عملية الابلاغ لدى المتخاطبين بوعي اوبغير وعي ـ وهذه المعادلة الايحائية تدفعنا الى بيان رؤية ثلاثية تأليفية فيما يخص العلامة النحوية ومن خلال ذلك تتضح نظرتنا الى العلامة في الدلائليات العامة، ونشير الى ان العملية الابلاغية اللسانية تتم بمختلف العلاقات المذكورة في الدرجات = الدلائلية وأقسام الخطاب والقوانين النحوية والوظائف والعلاقات الممكنة وهذه العملية التوليدية تقع في أفق طاقة المتخاطبين او المخبرين بين اضمار واظهار اوبين انتقاء للابنية العميقة واخراج للابنية السطحية في النص اللساني ـ ولقد نوقشت العلامة في اللسانيات الحديثة مع سوسور وعلماء الدلائلية ولعل الطريف الذي يخصنا هو التحديد العلمي الذي ورد عند بريتو (Prieto) وهو يفترض تقطيع العلامة الى تقسيم ثلاثي : التقطيع الصوتي الوظيفي والتقطيع الدلالي والتقطيع الوظيفي (يمثل المعنى النحوي)[١٦] . ونقفو تفكير يالمسلاف ايضا فنرى انه يعتبر المعنى من المفاهيم اللسانية لا الدلالية، فالمعنى طاقة العلامة الايحائية عند الدخول في مجموعة من السياقات او المقابلات المتعددة. وهذه العلامة هي ما نطلق عليه احيانا لفظ التسمية اوالاسم، وتنقسم الى دال ومدلول لهما صورة دال جامع يولد مدلولا جديدا فالدال والمدلول يتحولان الى مجموعة واحدة دالة على علامة اخرى.

العلامة =	دال جامع	مدلول
	دال / مدلول	

فهذا التقطيع مطرد في نظريات اللسانيين والعلاميين المحدثين لكنه لا يتجاوز الدال والمدلول الى صورة شاملة هي السلسلة المركبة من الصورة الداخلية والصورة الخارجية والمعنى المقصود او بعبارة اخرى لا يحول هذا التقطيع الخصائص الوظيفية الممكنة للعلامة في الانظمة الابلاغية بين المنطق والدلاليات والنحووغير ذلك من أنواع البناء العلامي.[١٨]

ـ مجرى نظري = اختبار مثلث = العلامة مجموعة حيزات =

ونقسم هذا الاجراء النظري الى ثلاثة اقسام تؤكد مفهوم العلامة باعتبارها شبكة التقاء حيزات من العلاقات والسياقات والابنية اللسانية.

١ ـ العلامة قبل التنظيم

ونذكر في هذا مختلف السمات التي تعود الى خصائص العلامة في مفهومها العام :

العلامة ← تنقسم الى حيزات منطقية ذهنية رياضية وتتوزع حسب المقولات الفلسفية في الانظمة العلامية بما فيها اللغة. ويتواتر في هذا الباب المقصود العميق من العلامة اي الدلالة او المعنى العام وهو لا نهائي يكمن في الوحيد الاجتماعي دون ان يكون متبلورا لدى المتخاطبين. وندرك في هذا الباب الحقول الدلالية الكثيرة. ولكننا نرى ان العلامة قبل الدخول في انسجة النظام او العلاقات تتسم ببنية او صياغة مشتقة من التنظيم العلامي ولا تختلف عنه كثيرا. فالابلاغ يتم دائما بسلسلة من العلامات التي ترجع الى علاقات لكنها تنتمي الى حقول دلالية متباينة : فيوجد جدل بين استعمال العلامة في مستواها العام واستعمال العلامة في مستواها الخاص وهو النظام التقابلي المولد لقيم علامية نحوية جديدة.

٢ ـ العلامة في التنظيم ـ

ونقصد بالتنظيم مجموعة الاحياز او العلاقات الممكنة التي تدخل ضمنها العلامة : فالتنظيم حركة مستمرة مادتها العلامات اللسانية في مفهومها البنيوي ويمكن ان نتبين في هذا الاجراء الثاني ثلاثة اقسام تعريفية هي = أول = العلامة اللسانية = نسيج من العلاقات التبادلية تبرز قيمتها في المقابلات المولدة المحولة وتؤدي وظيفة ابلاغية (أو وظيفية علامية = نحوية، أدبية، علمية = حسب الأنظمة) ـ

وثانيا = العلامة اللسانية = موطن الوظائف الدلائلية في ظروف وسياقات معينة وتتحول هذه الوظائف بمقتضى حاجيات المتخاطبين ـ وثالثا = العلامة = ظاهرة اجتماعية تخضع للحركة الدائمة او يتجاذبها الأ ثبات والنفي في التخاطب ـ

ويمكن دراسة هذا التنظيم في ابواب مخصوصة مثل النحو الذي لابد ان تتوفر فيه مجموعة من العلامات الكلامية ومجموعة من الابنية ومجموعة من القوانين التركيبية، والتعليق بين هذه المجموعات يتميز بدرجة اختلافه من نظام الى نظام آخر أومن مخبر الى مخبر آخر ـ ولكن هذا النظام النحوي العلامي (درجة خامسة تعليقية) وثيق الصلة بالعلامة قبل الدخول في العلاقات وبالعلامة بعد العلاقات النحوية وهذا الجدل كامن خفي في عملية الابلاغ لدى المتخاطبين

٣ ـ العلامة بعد التنظيم ـ

إن العلامة تتسم بمجموعة من الخصائص حسب طبيعتها البنيوية اومرجعيتها الايحائية وهي في آخر الامر صورة متحركة مبثوثة عبر نسيج تعليقي توليدي : كيفية متناثرة لا يكشف عن وظيفتها الا في فضاء النظام العلامي المخصوص. وهذه العلامة توحي بالتناهي واللا تناهي لعدد الكيفيات التي تتوفر في عمليات الابلاغ بأنواعها

ولـذلـك نعتـبر العـلامـة ـ بشيء من الشـك ـ مجموعة من الانظمة المتـداخلة بعضهـا ببعض اوهي «عـلامة مركبة من علامات» ولئن كان هذا النظـر يحتـاج الى بيـان وتـدعيم بالامثلة فاننـا لا نشك في امكـانيـة استخبـار هذه الـرؤ ية في مجالات المنطق والتفسير والعلوم الاجتماعية والعلوم اللسانية والرياضيات والانظمة الادبية باعتبارها «عـلامـات لا نهائيـة» . ومـا نلمحـه في جانب ما بعـد التنظيم الى مستوى «التوليد والتحويل» الخفي (المضمر) عند المتخاطبين الذين يغير ون مجرى العلامة حسب متطلبات الابلاغ : وهي عملية بنيوية متخـيرة غير مجانيـة وانـما تنتمي الى ابعاد النظام التعليقي او الدال النحـوي للعـلامـات والمقـولات الـدلالية المنطقية الذهنية والسياق الاجتماعي العام . فلذلك يصح القول بأن العلامة مجموعة حيزات متشـابكـة شديـدة التـداخـل لكنهـا منسجمـة تتميز باداء الوظيفية المـركـزية للعلامات اي الابلاغ . وهذه الابعاد الثلاثة تؤلف ضربا من «النحـويـة» اي مجمـوعـة من السـمات المميزة المتنقلة في مستوى السياق والنظام والتركيب والوظيفة ـ

الاحالات والاشارات

١ ـ انظر سوسو ١ ـ دروس في اللسـانيـات العامة ـ باريس ـ ١٩٧٢ ، وخاصة مفهـوم علم العـلامـات واللسـانيـات ثم تعريف العلامة اللسانية ـ ثم الأيطالي ايكوفي مؤلفاته ـ

٢ ـ ويمكن الاشـارة الى الـرازي والـزمخشـري والطبري والبيضاوي وابن سينا والفـارابي وابن رشـد . ونعتني في هذه الـدراسـة خاصـة بنظرة الرازي في بعض الابواب اللغوية ـ

٣ ـ انظر مفاتيح الغيب ـ ص ١٨ ـ ١٩

٤ ـ نفس المرجع ص ٥٧

٥ ـ نفس المرجع ـ ص ٥٨

٦ ـ نفس المرجع ص ٥٧

٧ ـ نفس المرجع ـ نفس الصفحة

٨ ـ نفس المرجع ـ ص ٥٨

٩ ـ نفس المـرجـع ـ ص ١٣ ـ ويمكن التذكير بهذه المصطلحات التي وردت عند الجاحظ في البيان والتبيين والحيوان = (اللفظ والخط والاشارة والعقد والنصبة)

١٠ ـ نفس المرجع ـ ص١٣

١١ ـ نفس المرجع ـ ص١٤

١٢ ـ نفس المرجع ص ١٥

١٣ ـ نفس المرجع ـ ص١٥

١٤ ـ نفس المرجع ـ ص٢٣

١٥ ـ نفس المرجع ـ ص٢٣

١٦ ـ برتيو ـ العلاميات ص ص٢٧ ـ ٧٥

١٧ ـ يالمسلاف ـ مقدمة في النظرية اللغوية ـ ص٧٦ وبرتيو ـ ص٦٦

١٨ ـ يالمسلاف ـ نفس المرجع نفس الصفحة .

المصادر والمراجع

العربية

١ ـ الرازي ـ مفاتيح الغيب ـ الجزء الاول = ص ص ٧ ـ ٥٩ ـ طبعة بير وت ٨ أجزاء ـ ١٩٧٨ ـ

٢ ـ ابن جني ـ الخصائص ـ (مفهوم المعنى ومعنى المعنى)

٣ ـ الجـرجـاني ـ دلائـل الاعجـاز (٣ ـ في اجزاء خاصة الجزء الثاني النجار بير وت ـ ١٩٥٢ ـ ص ١٤٥ ـ ١٥٢

٤ ـ السيوطي ـ المزهر ـ الجزء ١ ص ص ٣٨ ـ ٤٦ ـ

٥ ابراهيم انيس ـ دلالة الالفاظ ـ طبعة ٢ ـ ١٩٦٣ ـ القاهرة ـ

٦ ـ ابن يعيش ـ يشـرح المفصـل ص ص ٥٧ ـ ٥٨ (الاسم سمـة على المسمى) ونقـاش المسألـة في النحـو العـربي متـداول في باب الوظائف النحوية

الفرنسية

1 - L. F. Prieto - Pertineuce et Pratique essaile Seiuiologie. Minuit - 1975 Paris.

2 - Umberto Eco - Pe Structure abseute. 1972 - Paris Seuil.

3 - L. Hjelwsler - Pnologmeues a uue Ltieoue du Langage - P 76 - 1966 - Minuit Paris

4 - F. Martiuet - Clefs Pou La Seimiologie - Paris - 1976 -

5 - Saumssane - Cows - Seul - 1972 - Paris

6 - Creimas, Cowtes Seimiotque - dictionnaire raisonne de La Theoie du Langage - Hacbette - 1979 -

7 - E. Coseiu - Eleweuts de Sewiologie in 1978 - Madrid - Theoue Linguistique -

علم اللغة وعلم اللغة النفسي

برز علم اللغة النفسي في النصف الثاني من القرن الحالي كحقل تتزايد أهميته وتتطور تجاربه من اجل تحديد العلاقة بين علم اللغه وعلم النفس ومدى امكانية استفادة كل منهما من الآخر. وقد أخترت هذا الموضوع نظراً لضآلة ما كتب عنه في اللغة العربية لحد الآن.

وسوف اختصر اللفظة الى «علم اللغسي» لجعلها اكثر مرونه ولاشتقاق النعت (اللغسية)

ورد النص الأصلي (الانكليزي) لهذه الدراسة في كتاب Psycholingnistics تأليف جودث غرين الطبعة الرابعة عام ١٩٧٧

* * * *

ماهو التبرير لاستعمال اللفظة الحديثة «علم اللغسي» بدلاً من لفظة علم نفس اللغة المقبولة كلياً؟ ان اللفظة الجديدة تمثل في الواقع نقله حقيقية من المداخل السابقة للسلوك اللغوي، مشيرة الى المواجهة بين حقلي علم اللغة وعلم النفس وقبل الدخول بالتفاصيل على كل حال، من المهم ان نلاحظ ان علم اللغسي يبقى جزءاً من علم النفس، يتميز بايمان المتخصصين به بضرورة الاهتمام بعلم اللغة، في التحليل النفسي للغة. لهذا فان السرد التالي لبداية علم اللغسي سيركز فقط على جوانب علم اللغة التي إعتبرها علماء النفس ـ سواء كانوا مصيبين في ذلك ام لم يكونوا ـ مهمة للنظريات النفسية عن السلوك اللغوي.

ولتوضيح الصورة، يتعين تقديم وصف مؤجز للخلفية الفكرية قبل الدخول الى علم اللغسي. فهناك تأثيران أساسيان على علماء النفس في دراستهم للغة: نظرية المعلومات، طبقاً الى التعريف الفني للمعلومات كما يضعه شانون (١٩٤٩): ان المهم ليس فحوى الرسالة بل مدى احتمال إرسالها. وهذا يعني ان حصيلة الاستعمال اللغوي يمكن ان تعامل كمجموعة حلقات إرسال لكل كلمة فيها احتمال محدد للورود، وان هذه الاحتمالات هي التي تضبط الحصيلة اللغوية وقابلية استعمالها. واظهرت تجارب جورج ملر (١٩٥١) وغيره ان لتغيير احتمالات الكلمات والحروف الواردة في نصوص مختلفة تأثيراً مهما على اداء الناطق باللغة.

اما من وجهة نظر التعليم فان الاستجابات اللفظية تعتبر صنفاً من الاستجابات بشكل عام، ويمكن بالنتيجة شرحها بالقوانين العامة التي تتحكم بتأسيس الروابط بين المنبهات والاستجابات، على الرغم من وجود الاختلاف حول مدى التعقيد الذي ينبغي توفره في روابط المنبه ـ الاستجابة في حالات السلوك المعقد.ان أبسط تفسير هو تفسير سكنر (١٩٥٧) الذي ادعى ان الاستجابات اللفظية ترتبط مباشرة بالمنبهات دون الحاجة للمتغيرات المتداخله مثل المعنى والافكار والقوانين النحوية. وتعامل نظرية التعلم التوسطي، التي ترتبط بأوزغد بصورة خاصة، المعاني كعمليات توسطيه رمزية. وهذه هي استجابات غير قابلة للملاحظة تبديها المعاني تجاه الكلمات، التي لاتمثل إلا جزءاً من الاستجابة الصريحة للشيء، وتعمل بدورها كمنبه لاستجابات ملائمة للكلمة.

□ جوديث غرين □ ترجمة وتعليق : مجيد الماشطة

وركزت نظرية أوزغد في صيغتها الأصلية على قياس الاستجابات المعنوية للكلمات الفردية، بتأكيد أقل على كيفية تجميع معاني الكلمات لانتاج جمل ذات معنى. وكما هو الحال في نظرية المعلومات، فان مدخل المنبه - الاستجابة مهتم باحتمال ورود استجابة لفظية معينة، في هذه الحالة، نتيجة لعملية إشراط سابقة.

وعندما استعملت لفظة «علم اللغسي» للمرة الاولى في بداية الخمسينات، فانها كانت تعني إهتماماً بالطرق اللغوية لوصف حصيلة مستعملي اللغة، وخاصة التحليل البنيوي للوحدات اللغوية مثل الصوتيات والصرفيات والعبارات، التي يبدو انها تعرض تصويراً اكثر دقة من غيرها لبعض الوحدات النفسية مثل الحروف والكلمات والجمل.

غير ان النقطة المهمة حول هذا الاستعمال المبكر للفظة، ان الاهتمام بالتحليل اللغوي قد تزامن في ظهوره مع مدخلي نظرية المعلومات ونظرية التعلم لوصف السلوك اللغوي، وانسجم معهما. وافترض هذا الاهتمام ان خبرة روابط المنبه - الاستجابة الشرطية بين الوحدات اللغوية، او بين الوحدات اللغوية والاشياء التي تشير اليها هذه الوحدات، ستقرر مدى إحتمال ورود الاستجابة العانية. اضافة الى هذا. فان هذه الاحتمالات المنبهية الاستجابية العاملة في سلوك المتكلم للغة، هي المسؤولة عن مجمل تردد الوحدات اللغوية الموجودة في عينات واسعة للحصيلة اللغوية.

وهذه الحالة للتواجد الثلاثي بين نظرية المعلومات ونظرية التعلم والتحليل اللغوي استمرت حتى عام ١٩٦٠ عندما دخل لأول مرة عمل نوم تشومسكي مجال علم النفس في كتاب (خطط وبنى السلوك) تأليف ملر وغالانتر وبربرام ١٩٦٠. وبالتأكيد فان السؤال الواضح الذي قد يواجه اي متخصص بعلم اللغسي للمرة الاولى هو: لنفرض ان من المعقول ان نستفيد في علم النفس من وصف اللغويين للغة، لماذا يتوجه كل هذا الاهتمام للغوي واحد فقط، نوم تشومسكي؟ الجواب البسيط هو ان نظرية تشومسكي في النحو التحويلي التوليدي اول نظرية تجعل علماء النفس يعيدون النظر كلياً بمداخلهم لدراسة اللغة، وهي بهذا آذنت بالثورة اللغسية.

ان التغير الأساسي بقدر مايتعلق الامر بعلم النفس هو ان نظرية تشومسكي اللغوية تضع تعريفاً دقيقاً يبدو انه قد ازال امكانية التحليل اللغوي المترادف مع نظرية المعلومات ونظرية التعلم اللتين تفسران احتمالات الاستجابة ومعاني الكلمة الاشرطية

لقد حاول تشومسكي وجماعته ان يبينوا أولاً ان نظرية التعلم هي مبدئياً غير قادرة على تفسير قابلية الشخص على استعمال اللغة، وثانياً ان اكتساب احتمالات المنبه - الاستجابة سيكون، في اية حالة، تفسيراً غير إقتصادي لتعلم اللغة. ان النقطة الحاسمة هي برهنة تشومسكي ان الجمل القواعدية الممكنة لامتناهية في عددها، مادام بامكان الشخص دائماً ان ينتج تجميعات جديدة للكلمات. من الواضح ان من المستحيل نظريا ان نحصي احتمالات الكلمات التي ترد في تجميع جديد على اساس التردد السابق للورود. وجملة تشومسكي الشهيرة : الافكار الخضر عديمة اللون تنام بعنف. **Colourless green ideas SleeP Furiously مثال لسلسلة كلمات يمكن تمييزها حالاً بأنها جملة قواعدية رغم عدم احتمال ورودها في الاستعمال اللغوي أبداً. النقطة التي يريد تشومسكي توضيحها هي انه ليس ثمة حدود نظرية لعدد الجمل الجديدة الممكن انتاجها، وان اداء[٢] المتكلم تبعاً لذلك، لايصح ان يستند على احتساب ورود النموذج المحدد للجمل التي خبرها في حياته.**

المسالة الثانية هي خطل الفكرة القائلة حتى بافتراض وجود حد إصطناعي لعدد الجمل الممكنة الورود، ان الطفل يستطيع ان يتعلم لغة بخبر كل سلاسل الجمل الممكنة لكي يتعرف على احتمالات روابط المنبه - الاستجابة بين الكلمات المتعاقبة في جملة ما. واضافة الى الاستحالة النظرية للوصول الى هذا العد،

فواضح ان من الاجدى للطفل ان يطور قوانين لانتاج سلاسل الجمل المسموح بها، بما فيها تجميعات الكلمات التي (اي التجميعات) لم يسمعها من قبل، والتي ليس لها بالنتيجة احتمالات ورود قابلة للعد.

وفي نقده لكتاب سكنر (السلوك اللفظي ١٩٥٧) اعترض تشومسكى ١٩٥٩ علي أيه محاولة لتفسير القابلية لانتاج جمل جديدة بلغه تعميم صنف الكلمات وأطر الجمل.

وكمثال يسوقه تشومسكى، فان لهاتين المجموعتين من الكلمات [اللذين سأنقلهما بتصرف] اطاراً جملياً واحداً

الافكار الخضر عديمة اللون تنام بعنف.

الكلاب الصغيرة المسالمة تبدو بعنف.

ومع ذلك فان المجموعة الاولى فقط هي قواعديه. ويذهب تشومسكي الى ان من الصعب ان ترى كيف يمكن تفسير ادراك متكلم اللغة لهذه الحقيقة بدون توسيع مفهوم التعميم لمنبهات متشابهة مادياً الى الحد الذي يفقده معناه.

وعندما ووجهوا بهذه الآراء التصحيحية عن السلوك اللغوي، كان رد فعل علماء النفس متعدد الاتجاهات: بقي سكنر مصراً لاعلى موقفه، وهذه حقيقة قد تكون لها علاقة بنغمة تشومسكي اللاذعة في نقده الأصلي له. ان الخلاف الحدي والشايع بين سكنر وتشومسكي يعود بالدرجة الاولى ان حقيقة انها ينظران الى جوانب مختلفة للغة، وان كلاً منهما يرفض الاعتراف بوجود المشاكل التي عالجها الآخر. من الناحية الاخرى إتخذ اوزغد موقفا وسطا، محاولاً التوفيق بين احتمالات الاستجابة وبين استعمال القوانين القواعدية ضمن نظرية التعلم التوسطي. واخيراً فهناك عدد من «المهتدين» وخاصة ملر، الذين لم يساندوا فقط انتقادات تشومسكى، بل تحمسوا أيضاً لآرائه الايجابية النافعة في ميدان علم نفس اللغة.

ومن وجهة النظر هذه، فان اهمية نظرية تشومسكى التوليدية[٣] تكمن في تركيزها المركزي على الجانب الخلاق الناطق باللغة على انتاج جمل جديدة لم ينتجها او يسمعها من قبل. وعندما أعلن تشومسكي ان الهدف الاساس للنحو التحويلي هو تهيئة مجموعة القوانين اللازمة لتوليد عدد لامحدود من الجمل الممكنة في اية لغة، فقد بدا وكأنه يعرض ماهو متلازم مضبوط للقوانين التي تمكن الناطق باللغة من انتاج كل الجمل في لغته. ولتصور شعور البهجة الذي أثاره تحليل النحو التوليدي، يمكن ان نتخيل اكتشافاً لبرنامج مماثل مؤلف من قوانين دقيقة لتقليد العمليات البشرية المعقدة الاخرى مثل حل المشاكل والذاكرة. وفي هذه المجالات، يستطيع علماء النفس فقط ان ينظروا الى التأثير غير المباشر لعمل هذه القوانين. وبخصوص اللغة، فانهم يستطيعون ان يتوجهوا الى نظرية تشومسكي كوصف متكامل للقوانين الضرورية لانتاج الجمل.

وفي هذه النقطة، ينبغي توجيه الاهتمام الى مسألة أساسية قد يساء فهمها. فعندما يصف تشومسكي نظريته كتعريف للمقدرة اللغوية للناطق باللغة، يمكن ان يكون لهذا القول تفسيران: أولاً، القواعد هي مجرد وصف للحصيلة اللغوية الكلية، يعبر عنها بصيغة القوانين اللغوية التي تولد الجمل والتي تماثل الحصيلة الكامنة للناطق باللغة. التفسير الثاني ان قوانين النحو التحويلي تمثل العمليات الفعلية التي يستعملها المتكلمون في تكوينهم للجمل. وهذا الابهام الجوهري، المسمىٰ بمسالة الاداء ـ المقدرة، يضع للمناقشة مشكلة سبق ان جابهت المداخل السابقة: إذا كان تحليل تردد الكلمة لعينة كلام يكشف عن احتمالات معينة، فهل يعني هذا ان المتكلمين يعدون عملياً هذه الاحتمالات عند الكلام؟ يقول تشومسكي ان عملية احتساب الاحتمالات غير قادرة على اعادة انتاج الخصائص اللغوية اللامتناهية التي تكشفها النظرية التوليدية. ولكن، بالمقابل، هل ان الادعاء بان قوانين النحو التحويلي ستولد عدداً لامحدوداً من الجمل الممكنة في لغة مايعطي الدليل للفرضية الاقوى بان هذه القوانين يستعملها فعلاً متكلم اللغة في انتاج الجمل؟

ان ماهو أكيد هو ان هذا ابهام خلاق، وان الفكرة المثيرة ان القوانين اللغوية هي نفسها نموذج لسلوك الناطق باللغة قد خلقت طريقة جديدة للنظر الى اللغة ولتطوير الاساليب التجريبية لدراستها. والواقع ان البحوث المستفيضة مالت الى استبعاد كثير من العوامل المعقدة، بضمنها العوامل التي أهملت نتيجة للرفض الكلي لنظرية المنبه ـ الاستجابة، غير ان هذه ظاهرة صحية للتفهم الواقعي لعلماء النفس لتعقيدات السلوك اللغوي.

ونقطة أخيرة ذات أهمية كبرى لعلماء النفس، هي مسألة ماإذا كانت القوانين التي تتحكم بالسلوك اللغوي هي خاصة باللغة البشرية او انها من مزايا السلوك بشكل عام، كما يصر عليها منظرو المنبه ـ الاستجابة، وتقليدياً، لم يدرس اللغويون الا اللغات «الطبيعية» التي يستعملها افراد المجتمعات البشرية للتفاهم فيما بينهم. وهذا ما استبعد مجالات اوسع للاتصال يهتم بها بعض علماء النفس، بضمنها لغة الحيوان الاشارية والرموز الرياضية والمنطقية التي يمكن استعمالها لارسال الرسائل. (وبسبب هذا **الاهتمام باللغات الطبيعية فقد ركز علماء اللغة المحدثون على الكلام المنطوق، ويهتمون في تعاملهم مع الكلام المكتوب بردود الفعل اللغوية «العفوية» اكثر من اهتمامهم بالعمليات المنطقية «المصطنعة» التي تتضمن تحليل الورقة والقلم. انها نقطة سلبية**

لكثير من التجارب النفسية ان المادة المكتوبة لاسباب عملية واضحة غالباً ماتستعمل تحت ظروف يمكن فيها استخدام العمليات المنطقية إضافة الى العمليات اللغوية البحتة).

لقد تبنى تشومسكى بصورة خاصة المذهب القائل ان اكتساب القوانين التوليدية الموجودة في اللغات الطبيعية يتطلب قدرة لغوية متميزة، مؤكداً بهذا الفرق بين القابليات اللغوية المحضه والقابليات الذهنية الاخرى ومن الناحية الاخرى، فقد يكون من المفارقة ان نظرية تشومسكي قد قدمت في كتاب ملر وزميليه ١٩٦٠ كمثال لاعادة التفكير عموماً بالعمليات المشمولة بالوظائفية الذهنية البشرية. وبقدر مايتعلق الأمر بعلم النفس فان لتأكيد تشومسكي على الحاجة الى قوانين لانتاج اللغة تأثيراً مهما على تحليل كثير من المهارات الذهنية والادراكيه وحتى الحركية. وفي رفضهم للادعاء بان من الممكن تفسير حتى المهارات المعقدة كالسلوك اللغوي بلغة الحلقات الخارجية لروابط المنبه ـ الاستجابة فقد تبنى ملر وزميلاه الموقف المعاكس والقائل بان كل انواع السلوك تحتاج عموماً الى ان تخطط مركزياً تماماً كما يبرمج العقل الالكتروني لتنفيذ بعض الفعاليات الروتينية الخاضعة لبرنامج رئيس. ومن السهل ان نتصور هذه العمليات المبرمجة كقوانين ينفذها الناس شعورياً أو لاشعورياً لانتاج التكيفات التي يقومون بها تجاه المواقف الجديدة والتي تمثل مهارة معقدة. ويمكن مقارنة القابلية على استعمال القوانين الشخصية كسياقة السيارة لتطوير تشكيلات جديدة لحركات القدم واليد عند سياقة غريبة باستعمال القوانين التوليدية لانتاج الجمل الجديدة.

اذا كان هذا النقاش مقبولاً فمن الواضح ان نظرية تشومسكي قد هيأت زخماً هائلاً لاطلاق علم اللغسي كمدخل جديد لدراسة اللغة، يحمل معه نتائج مثمرة للانواع الاخرى للوظائف الذهنية. وجلي ان هذا التقييم لأهمية نظرية تشومسكي قد أخذ بنظر الاعتبار تأثيرها على علم النفس اكثر منه على علم اللغة. على كل حال، فان هناك مدارس متعددة ضمن حقل علم اللغة: فهناك المناصرون المتحمسون للنحو التحويلي وهناك المؤيدون بصيغ أخرى للنظرية التوليدية وهناك أيضاً المعترضون كلياً على مفهوم القوانين التوليدية.

التعليقات

١ ـ المقصود بالصوتيم هو الوحدة الصوتية التي تضم واحداً أو أكثر من الاصوات التي تتشابه الى حد كبير في طريقة نطقها والتي تتوزع تكاملياً أو استبدالياً في المواضع اللغوية المختلفة. فاللام الخفيف واللام المضخم يتوزعان في العربية في مواضع معينة لكل منها (الله ربنا ـ بالله . . .) لكن وضع احدهما خطأً مكان الآخر لن يغير المعنى. فان تلفظ أجنبي عبارة الجار والمجرور (بالله) باللام المفخمه اي إذا إستعمل احد الصوتين بدل الآخر، فاننا سنتهم المتكلم باللكنة لكننا سنفهم المقصود على كل حال، وسيبقى معنى العبارة دون تغيير. وتعليل ذلك ان كلا الصوتين عضوان في صوتيم واحد، وسيتغير المعنى إذا استبدلنا صوتاً آخر اي عضواً تابعاً لوحدة صوتية اخرى (الصوتيم اخر) باللام المضخمة كأن نقول (بالماه) أو (بالفاه)

اما الصرفيم فهو الوحدة الصرفية التي تتضمن واحداً أو اكثر من الخيارات التي يمكن ان تردد في اللغة وخلافاً للصوتيم الذي لايحوي معنى بحد ذاته الا أنه يغير المعنى عند تغييره فان للصرفيم معنى مفردياً او نحوياً خاصاً به. نلاحظ ان لحرف الجر او الصرفيم «على» مثلا اكثر من عضو أو صيغة: سلمت على أحمد ـ جلست على المنضدة. فحرف الالف طويل في الجملة الاولى وقصير أو مخفف في الجملة الثانية، وللصيغتين مع ذلك معنى واحد لأنهما عضوان في صوتيم واحد. بهذا يكون الألف الطويل في الجملة الاولى والألف المخفف في الجملة الثانية عضوين في صوتيم واحد. أما الكلمة كلها، اي «على» في الجملة الاولى و«على» في الجملة الثانية فهما عضوان في صرفيم واحد لن يتغير معنى الجملة إذا إستبدلنا أحدهما خطأً بالآخر ولكن سيتغير المعنى اذا إستبدلنا خطأً صيغة تعود الى صرفيم آخر (علم ـ عدا ـ الى. . . .) بالصرفيم الحالي.

كذلك يمكن القول ان الذي واللذان واللتان والتي. . . هي أعضاء في صرفيم واحد وتتوزع هذه الأعضاء بشكل استبدالي في المواضع اللغوية المختلفة

٢ ـ ميز تشومسكي، اعتماداً على سوسير، بين نوعين من القابلية اللغوية: الاداء ويعني به القابلية الفعلية للمرء ويمكن قياسه بما ينتجه المرء فعلا من الحصيلة اللغوية، والمقدرة أي القابلية الكامنه الموجودة عند المرء والتي هي أوسع مساحة من الاداء لان الاداء عرضه للمعوقات الذهنيه والجسدية التي تحد من طاقتها مثل النسيان والمرض وضعف اللسان أو ضعف التفكير. ويعيب تشومسكي على المدرستين التقليدية والبنيوية اعتماد هما أحياناً على العينات الفعلية في التحليل اللغوي بدعوى اقتصار العينات مهما كبرت على الاداء فقط في حين ان المفروض باللغوي ان يركز على تحليل المقدرة وان يترك الممارسة للمدرس أو العالم النفسي. يقول تشومسكي ان المعيار الصحيح لقواعدية الجملة او التركيب هو مدى انطباق القواعد التوليدية التحويليه عليها وعدم مخالفتها لهذه القواعد كما يذهب تشومسكي الى ان الأهمية القواعدية للجملة

تتناسب عكسياً مع عدد القوانين التي يتطلبها إنتاجها وليس مع مدى ذيوعها في الاستعمال اليومي .

٣ ـ تسمى نظرية تشومسكي بالنحو التوليدي التحويلي لانها تحاول ان تضع أو تكتشف القوانين التي تمكن الناطق باللغة من توليد أو أنتاج الجمل فهو يشبه القواعد بالمعمل الذي يستخدم عدداً محدوداً من الآلات (القوانين القواعدية) لانتاج عدد لامحدود من الاشياء (الجمل) المقصود بتعلم اللغة تمكن الشخص من الاستيعاب (الشعوري أو اللاشعوري) للقوانين اللازمة لتوليد الجمل في اللغة .

ويسمى أيضاً بالنحو التحويلي لانه يحاول ان يحدد بدقة العلاقة التحويلية بين الجمل المختلفة . لقد إعترض تشومسكي كليا على الطريقة التقليدية في اشتقاق الجملة المجهولة من الجملة المعلومة (كتب الطفل الدرس ـ كتب الدرس) وأشتقاق الجملة المنفية أو الاستفهامية من الجملة المثبتة (طلع البدر ـ هل طلع البدر ـ لم يطلع البدر) . وميز بدلاً من ذلك بين الجملة وبنية الجملة قائلاً ان الخطوات اللاشعورية التي تحدث في ذهن الانسان عند توليد الجملة المنفية تشبه الخطوات التي تحدث عند توليد الجملة المثبتة ولاتختلف عنها الا باضافة عنصر واحد فقط (النفي)

ان الصفتين التوليدية والتحويلية ليستا متلازمتين دائما، فنظرية اللغوي الانكليزي هالدي مثلاً توليدية لكنها ليست تحويلية .

ثبت المصطلحات

احتمال	Probability
اداء	Performance
استجابة	response
اشراط	conditioning
تحويلي	transformational
توسط	mediation
توليدي	generative
حصيلة	output
حل المشاكل	problem solving
خلاق	creative
سلسلة	string
صرفيم	morpheme
صوتيم	phoneme
عاني (ذو معنى)	meaningful
علم اللغة النفسي (علم اللغسي)	psycholinguistics
لفظي	verbal
متغيرات	variables
متلازم	correlate
مقدرة	competence
منبه	stimulus
نظرية التعلم	learning theory
نظرية المعلومات	information theory

المراجع الوارد ذكرها في هذه الدراسة

Greene, J, Psycholinguistics (Middlesex: Penguin Books, 1977).

Miller, G., Galanter, E, and Pribram, K., Plans and the Structure of Behavior (New Yourk: Holt, Rinehart and Winston, 1960).

Skinner, B., Verbal Behavior (Appleton - Century - Crofts, 1957).

الكسندر بلوك

... قصائد

ترجمة: احمد الباقري

قبل الشروق

[١]

(١٨٩٨ - ١٩٠٠)

دعْ القمر يبزغ ـ فأن الليل مظلم
دعْ الحياة تهب
السعادة للآخرين
فأنَّ ربيعَ الحب في قلبي
لن يطردَ الجوُّ العاصف
ينتشر الليل عليَّ
ويحدّق اسفلا بنظرةٍ ميته
الى الوضع الكئيب لروحي المضطربة
تلك التي امتلأت بسم مر وحلو
وعبثاً أخبىء الآلام
في العتمة الباردة قبل شروق الشمس
أتجولُ بين الحشد المنهمك
بفكرةٍ واحدة اعتزُ بها:
دعْ القمر يبزغ ـ فأن الليل مظلم
دعْ الحياة تهب السعادة للأخرين.
فأن ربيع الحبَ في قلبي
لن يطرد الجوَّ العاصف.

كانون الثاني ١٨٩٨

[٢]

كانت شابة وجميلة ايضا.
سيدة لم ينلها رجل.
متألقة كاللمعان على جدولٍ هادىء
أوشك قلبي ان يتحطم!
كانت خالية من الهم كالزرقة البعيدة
كطائر التم بين النوم واليقظة.
من يعرف، لكن ربما ثمة حزن ايضا...
أوشك قلبي ان يتحطم!
لكن حين غنت برقةٍ عن الحب

فأن غناءها حقيقي
وكانت روحي تتمرغ بألم العاطفة
لكن الألمَ كان شيئاً ما لم يعرفه دمها . .
اوشك قلبي ان يتحطم!

٢٧ تموز
١٨٩٨

[٣]

متعبٌ من جولات النهار
أتركُ الحشدَ المنهمك احياناً
لأتذكرَ العذابات القديمة
لأبعث احلامي السابقة .
آهٍ لو استطعت ان استلهمها مرة واحدة
مع افراح الربيع في يوم شتائي!
لكن كلا ، لماذا افتش عن إبعادِ ذبولها الأنثوي
لا حاجة أن احلق في الروح
الى اعاليها في مكان ما في السماء
حيث الفرح يتألق لنا احياناً
لكنه لا يمكن ان يكون قدرنا .

٣٠ تشرين الاول
١٨٩٨

[٤]

لهمايون ، الطائر النبوي

على المياه اللامحدودة
حيث استحمت الشمس عند الغروب بنور ارجواني .
كان يغني ويطلق نبوءاته المخيفة
ضعيف جدا لا يقدر ان يرفع اجنحته المرتعشة
يتنبأ بالتتر القساة .
يتنبأ بالأعدامات المرعبة
وبالكارثة وبالمجاعة وبالشر في القوة .
يحكم بعدالةٍ على الخراب السريع
مطارد برعب سابقٍ لخلق العالم

الوجه جميلٌ وطيب
لكن الحقيقة التنبؤية تنطلق منفجرة
من الشفاهِ المتصلبة والمعجونة بالدم .

٢٣ شباط
١٨٩٩

[٥]

مشيت نحو الغبطة
كان ممري مضيئاً بالندى المسائي الأحمر المتوهج
لكن في قلبي . . .
غنّى صوتٌ ميت وبعيد عن النهار
الذي ولد من جديد
اغنية الفجر
حين كان شعاع الشمس شاحباً
وكانت النجوم تومض
وكانت المحيطات الاثيرية السماوية تشتعل كلها
بنور المساء الأرجواني .
كان قلبي مشتعلاً
وغنّى صوت في الغروب
عن النهار الذي ولد من جديد
مشيتُ نحو الغبطة
كان ممري مضيئا بالندى المسائي الاحمر المتوهج .

١٨ مايس
١٨٩٩

[٦]

الى . ك . م . س

هل تتذكر المدينةَ المتلفعة بالضباب بعيدا؟
بصمتٍ ، مشينا على تلك الطريق المخطوءة .
مشينا ، عندما تسلّق القمر
تلك الجدران التي لاحت سودا
ربما كانت طريقنا مخطوءة .
لم احاول ان ارجعِ .

ربما كان حبنا وهما.
ربما كان الممر خادعا
فقد اهاجني ضباب المدينة الأزرق
كنت متأكدا من ذلك . . .
هل تتذكر المدينة المتلفعة بالضباب بعيدا؟
دون تروٍ، مشينا على تلك الطريق المخطوءة . .

٢٣ اب
١٨٩٩

[٧]

~~~~

ببطءٍ يشحبُ النهارُ الخريفي المتواني
ببطءٍ تدورُ الورقةُ الصفراءُ في الهواء
والضوءُ نقيٌّ وبلّوري
والهواءُ صافٍ ومدهش ـ
لكنِ الروح لا تستطيع ان تهرب من التعب والتمزق
وكلِ يوم تشيخ قليلاً
وكل سنةٍ تدورُ الورقةُ الصفراءُ
وتستعيدُ الذاكرةُ او تتخيلُ فحسب
ذلك الخريف الذي لم يكن حزيناً
في تلك السنوات الخوالي.

٥ كانون الثاني
١٩٠٠

[٨]

~~~~

الشاعرُ في منفى وشكٍ
يقف في مفترق الطرق
ترتعش انطباعات الليل
والفجرُ ومضةٌ شاحبة في السماوات البعيدة.
لكن لا يزال الماضي لا يمنح تلميحاً
عما يُشتهى والى اين المسير،
وعليه في المنفى والشك، أن يقف هناك
مادام لا يعرف
لكن عينيه الان تومضان بالامل

ويتنبأ القلب، ولو انه لم يكن قلبي
بأن ذلك اليوم سيبزغ فجره
وستفتح عيناه
وسوف يلمح ارضا بعيدة.

٣١ مارت
١٩٠٠

[٩]

~~~~

كما في السابق
رغم ان مغني اغنيات عالم ما
ينبغي ان يلبس تاج الغناء
بأبياتٍ غير مميزة وغامضة
يقترب الشاعر ببطءٍ من هدفه
ويكافح ملهما بالحقيقة وحدها
حتى وراء آفاق مجهولة
يرى شعاع فجر جديد.

٥ نيسان
١٩٠٠

[١٠]

٣١ كانون الاول

وأنتِ ايضا ستتلاشين
ايتها الشابة ويا حبيبتي الحزينة!
ابعث اليك التحيات، تحيات وداع
الى هذا الليل.
لا ازال ذلك المغترب المتعب
على ارضٍ غريبة
مثل عابر سبيل متأخر
أقتفي أثرَ الجمال.
انه يومض ويبتسم لي
~~~~

أخشى ان ينقلب كأسي
فيريق خمري.
بينما يسورني الصمت
وليس ثمة خمر ليرشف.
ولم تكن شفاهي اوراقا ميتة مبكرة.
وأنتِ ستتلاشين يا أبدية غامضة
ياضيفا بالصدفة
سأتبعك دائما الى الليل.

٣١ كانون الاول
١٩٠٠

[١١]

١٩٠١ - ١٩٠٢

ابيات الى السيدة الجميلة

الدربُ منحدرٌ.. اتجهتُ الى البوابة
المساءُ جميل.. أطرق البوابة وانتظر
باردة وبعيدة عن كل صوت ارضي
وبهدوءٍ نثرتِ لآلئَ ساطعةَ فيما حولكِ.
البرجُ شامخٌ، هناك ومضة في السماوات
يستلقي السرُّ الغامض احمر على العتبة
من وضع الابراج في الغروب الملتهب.
تلك الابراج التي رفعتها الملكة بنفسها؟
كل حصان خشبي مقوس صغير على مد البصر
يمد عليك لساناً من النار الحمراء.
تجهد القبة الى الاعلى نحو اللازورد
تلوّن الوميض بالقرمز على الالواح الخشبية الزرق.
بينما تُقرَعُ اجراس الكنيسة
استحمت في النبع بأستعداد غير قابل للموت.
هل انتظرتني في ذلك الغروب؟
ألتشعلي البرج؟
ام لتفتحي البوابة؟

٢٨ كانون الاول
١٩٠٣/

[١٢]

وُلدتَ في النسيم
وتصاعدت موسيقى الربيع من بعيد.
انفتح ممرٌ خالٍ في مكان ما،
وكان مشعاً وعميقاً في السماء.
نبعٌ بعيد الغور في السماوات
ينسحب غسق الربيع في القريب
كانت عواصف الشتاء تنوح
وتطفو احلام مرصّعة بالنجوم هناك.
وبخجل وبعتمة وبعمق
شرعتْ خيوطي تعزف
وأنت موسيقاك التي وُلدتْ في النسيم
متصاعدة من البعيد.

٢٩ كانون الثاني
١٩٠١

[١٣]

- - - -

الروح صامتة.
وتسطع النجوم اللامعة في السماء
تلك السماء الكئيبة والبادرة.
وحولي الناس يخلقون ضجيجاً من اجل الخبز والذهب.
الروح صامتة.. تسمع الصراخ
وترى العوالم البعيدة
لكن في وحدتها المزدوجة الوجه
تخلق اشياءَ رائعة لتهبها
هدايا لالهتها
صامتة، مدهونه بالزيت اللطيف
والأذن لاتمل من انتظارها

لأخطارات روحٍ بعيدة..
حتى وأن كان القلب غير منعزلٍ
عن طيور بيض قرب زبد المحيط

يرسل خلف الضباب اخطارات
تلك الأخطارات التى تفهمها وحيدة.

٣ شباط

١٩٠١

[١٤]

. . . .

لقد مضيت في الغسق الأرجواني
الى دوائر بلا نهاية
لقد سمعت صدى خطواتٍ واهنة
بعيدة عمّا أقف.
هل انت قريب
أو هل تتجول ضائعاً في مكان ما على الاعالي البعيدة؟
هل ثمة لقاء في هذا الصمت المنعكس؟
عالية، عالية خطى الآقدام في الصمت حيث أقف.
ملفوفة بالشعلة
هل انت دوائر كاملة بلا نهاية.

٦ مارت

١٩٠١

[١٥]

. . . .

افترقنا في ساعة شروق الشمس
بلوك

لا تزال احلامُ الأرض متراجعة
ولا تزال الأراضي الغريبة مقفلة
تلك الأراضي الباردة والصامتة بغرابة
أراضٍ بلا حب، بلا ربيع.
وهناك، في البعيد، بأجفان مفتوحة
تمر ظلال اولئك القريبين والأعزاء
في زنازين غير مألوفة
يحيونهم بحملقة فارغة.
لا تعرف الأمّ ابنها
وتفقد القلوب المتحمسة نيرانها
وهناك سيضطرب تجوالي
وسينتهي بيأس لا نهائي...
لكن على عتبةِ الحبس
سأسمع خطى الاقدام فجأة...
وسوف تكمل الدوائر النهائية
بصمت، بعيداً في مكان ما...

٤ مايس

١٩٠١

[١٦]

الحلم المزعج في وعي الحياة هذا
ستهزه اخيراً بشوق وبحب
فلاديمير سولوفيوف

أحسُّ بقدومكِ. سنة تعقب سنة زائلة -
ولا تزال سيماؤك غير متغيرة، احس بقدومكِ
كلُّ مشاعلِ الأفقِ جليةً ولا تطاقُ
أنتظرُ وأنتظرُ في صمت، بشوقٍ وبحب
كل مشاعلِ الأفق تنتظر قدومكِ
لكني مرتعبٌ لئلا تتغير سيماؤكِ.
لكن اذا تتغير ملامحك في النهاية
ستصعد الشكوك الجسورة والحادة.
اوه، سأغوص متوغلا بحزن
مذهولاً من الملامح المميتة التي قد رأيتها.
يالصفاء الأفق! يقترب ذلك الوميض
لكني مرتعب لئلا تغيري سيماءكِ.

٤ حزيران

١٩٠١

شاخماتوفو

[١٧]

. . . . .

تجولت بوحدةٍ هذا اليوم
لم أر سحركِ المختبىء
هناك في الأعالي
فوق قمة تلك الشامخة
تمتد غابتك المحزوزة

تحلقتْ تلك الغابة بتوتر
وغابت ممرات الجبال تلك عن النظر
وصَدَتْ الأمتزاج بالمجهول
مزهرةً بزرقتك اللازوردية .

٢٢ حزيران

١٩٠١

[١٨]

لا تتوقع جواباً نهائياً
لأنك لا تجده في هذه الحياة

لكن الشاعر يكتشف في طريقه بوضوح
صوتاً هادراً بعيداً .
يحني أذنه بأنتباه شديد
مصغياً بأحساسٍ حاد
حتى يقترب من مدى السمع
فيسمعه حين يعلو، مزدهراً ونامياً.
لا يزال يقترب، وتسمو آماله
لكن كلا ـ فالصدمة لا تحتمل. . .
يسقط العراف، ويصعق لسماعِهِ
ذلك الهدير الذي يقترب منه في الهواء
مذهولةً عائلتهُ بالصلاة
يُقرعُ جرس جنائزي بخشوع
دون ان يدركوا الرؤى الشامخة
تلك التي لم يستطع ان يتحمل مرآها .

١٩ تموز

١٩٠١

[١٩]

هل تنتظرني حتى مغيب الشمس،
من أجل الرغبة مرة اخرى،
والزورق والمجداف والنار على ارض يابسة؟
فيلك

غسق الربيع
يجمد الاوراق حيث اقف
امالٌ دنيويةٌ في قلبي
وتعانقُ مويجاتُ الرملَ
صدى شخصٍ ما يغني
ماذا ـ من الصعب ان تتأكد
الروح وحيدة، تلك التي تنوح
هناك على الساحل المقابل.
هل هو حلمي الذي يقترب من الأمتلاء
هل هو صوتك يعلو من بعيد؟
أنظرُ الى ذلك الزورق المنحدر والمندفع
فأن شيئاً ما ينطلق هناك .
آمالٌ دنيويةٌ في قلبي
أركضُ ـ فأن شخصاً ما يأتي ليقابلني . .
غسق الربيع وأنعكاسات .
وتحييني صرخات تنبعث من الساحل البعيد .

١٦ آب

١٩٠١

[٢٠]

انك تحترقين فوق قمة التل العالية
في برجكِ البعيد عن العالم
سأسرع اليكِ في المساء
وسأطوي بين ذراعي حلماً عذباً .
ستشعلين نار الزينة عند مغيب الشمس
عندما تسمعينني اقترب من بعيد
في دعوةِ القدر، سأكون مستعداً
لأستقصي لعبة النار .
عبر الدخان والظلام
حين تدوّم الشرارات بزخات إثر زخات
سأطير عنها بتلك الدوائر المتوهجة المضيئة
وسألقاكِ هناك في البرج .

١٨ آب

١٩٠١

[٢١]

~ ~ ~ ~ ~

سَهلٌ يمتدُّ بعيداً
وتحتشد بقايا شجرة محترقة بصمت.
في الأسفل، وادي وطني الحبيب
وفوقه تنتشر الغيوم
لا شيء هنا يغري الأنسان
حتى البعيد يبدو قريباً
احساس بالبلادة والشوق الحزين
يتدلى بين السماء والأرض.
ليلاً ونهاراً وبلا هوادة
تتكوم كثبان الرمل في السهل
تنوح احياناً بشجى
ثم فجأة تسقط مرة اخرى.
وسيكون كل ذلك مجرد تراب بارد بلا روح
مثل تلك الحجارة فوق القبر
لأن الحبَّ مفقود هنا الى الأبد.

٢٥ آب

١٩٠١

قرية ايفليفو

[٢٢]

~ ~ ~ ~ ~

سيمرُّ الشتاء
وسترينَ مستنقعاتي وسهوليَ ها هنا
وستقولين: «هناك مثل هذا الجمال
ومثل هذا السحر الميت في كل مكان!»
لكن، ايتها الفتاة، تذكري في هذا الصمت
اني احفظ ذكرى فكرةٍ وحيدة
في الأنتظار العابث لقدوم روحك المتمردة
الحزينة والمنهكة.
بحثت عن الجواب في ذلك الغسق
رأيتُ موتاً بارداً في العين
حلَّقتُ بالضباب وانتظرتُ
ما بدا لي ابديا.
لكنكِ مررتِ، وفي تلك المستنقعات
حفظتِ ذكرى فكرة وحيدة
أثرا حزينا لذلك الجمال الميت
طارد روحا لم تزل منهكة.

٢١ ايلول

١٩٠١

[٢٣]

~ ~ ~ ~ ~

مُبكراً في صباح ضبابي جميل
سيَخبطُ نورُ الشمس وجهي
هل توجه الخطى الى مكاني
ياصديق احلام نهاري العزيز؟
لتُفتحْ البَوابات الكبيرة بأتساع
ولتعترفْ النوافذُ بالنسيم النقي
فلم يسمع احد منذ زمن طويل
بمثل هذه الأغنيات من القلب!
معها في ذلك الصباح الضبابي الجميل
نورُ الشمس والريحُ في وجهي!
معها ياصديقَ احلام نهاري العزيز
لِتوجه الخطى الى مكاني!

٣ تشرين الاول

١٩٠١

[٢٤]

~ ~ ~ ~ ~

مرة اخرى، تقترب ظلال المساء
يعتم نور النهار النقي في السماء
مرة اخرى..
يرتجف مضيفو الرؤى الغريبة
ويصعدون ويندفعون في طريقي.
لأجل هذا الحوار العظيم
لماذا لا تظهر كل ذلك الذي يكمن في الأعماق؟
هل تشعر بأن ثمة بشيراً ما آخر بربيع ما وشيك؟

حين ارى نوركِ الواهن في الظلام
سأقوم وأسرع الى هناك
لأنكِ حتى في العتمة
قريبة الى الحياة الساكنة المنبثقة ياعزيزتي.

١٤ تشرين الاول
١٩٠١

[٢٥]

- - - - -

فيما اذا اكتب،
او تبعثين صباكِ من القبر الى هنا.
فلا ازال اكلل بأزهار السنة الماضية التمثال
الذي ابقيته عزيزاً جداً.
اذا أموت
فأن طيور الممر الناعمة ستطارد الشبح
وستقلبين الصفحات ايضاً وستقولين:
«كان هذا طفل الاله».

٢١ تشرين الثاني
١٩٠١

[٢٦]

- - - - -

انظرْ!
فقد غطَّت عاصفة ثلجية اثارنا في الليل
الأن يثير الصباحُ الورديُّ الرقيقُ الضوءَ.
انظر الى سماء الصباح القرمزية
تشرق على الثلج.
الأن يسبح الساحل بتوهج مهتاج
سأتعقب في الظهيرة كتلة ثلج زرقاء
تنجرف في الجدول

وألتقي بفتاةٍ مكسوةٍ بثلج ابيض..
في الواقع وليس في الحلم.

٥ كانون الاول
١٩٠١

[٢٧]

- - - - -

ترحلٍ ظلالُ النهار المبهمة.
وترنُ الأجراسُ بصفاءٍ بلَوري وبأعلىٰ مقام اصواتها
درجاتُ الكنيسةِ مضاءةُ بغروبِ الشمس
الصخرة حيّةً، وتنتظرك لتتسلقي عليها،
ستمرين بهذه الطريق
وستلمسين الصخرة الباردة
تلك التي تلبس طهارة العصور الهائلة
وربما ستدعين زهرة الربيع تسقط
هنا، في الظلام، جوار تلك الصور اليابسة
تستطيل الظلال الوردية بغموض
وترنُّ الاجراسُ بصفاءٍ بلَوري وبأعلىٰ مقام اصواتها
يسقط الظلام على السلم العتيق...
ويضاء هنا حيث انتظركِ لترتقيه..

٤ كانون الثاني
١٩٠٢

[٢٨]

- - - - -

هناك وقتٌ قصير جداً متروك لنا
للتعجب من هذه الولائم هنا:
سنكشف الغامض امامنا
وتشرقُ العوالم البعيدة في الهواء.

كانون الثاني
١٩٠٢

[٢٩]

- - - - -

يرحل النهار.
وفي الطريق الترابية
تشتعلُ اشعة الشمس الأخيرة بسطوع
وقد امتزج توهجها القرمزي بضوء شمعتي بشكل مبرم.
يندفع ليلي ليلتقي بليل آخر
ولو انه متباطىء الا انه نقي.
لا تدعني أرَ البصيص القرمزي

فذلك الليل الآخر سيكون هنا حالاً.
وكل ذلك كان وراء الامتلاء
في الفجر وخلال النهار المضطرب
سينجز في تراب الطريق.
في المساء في اشعاع الشمس الأخير.

١ شباط
١٩٠٢

[٣٠]

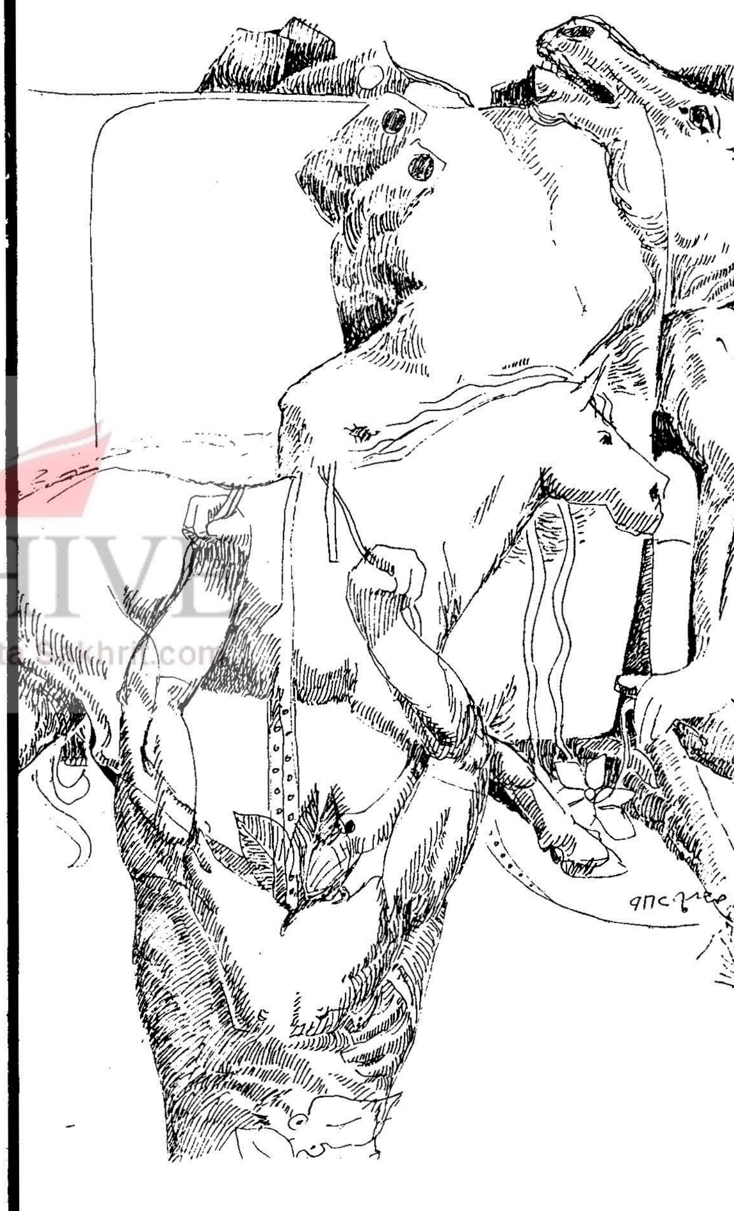
تمر افكارٌ حالمةٌ تامة كلها
تحرسُ كل يومٍ من ايامي
انظرُ الى الظلِ الناري للرؤى المتباطئة
يأتي في طريقي
كل اشعة حريتي

اولاً تتوهج حمراء هناك
عواصف ثلجية وطقس عنيف
يطوّق الهيكل هنا
ايام المواعيد وأيام التفكير
وتبقي حارسها الصامت.
هل ينبغي ان انتظر الجنون الشرس لقلب شاب؟
هل ينبغي أن أقف في الهيكل المطوق بالثلج؟
وبطلعة مختبئة.
أحيي مع هدايا الزفاف بشائر النهاية الآتية؟

٣ شباط
١٩٠٢

رواية الضيف

أضيفُ أتىٰ؟
هو هذا السهوبيُّ: (شاطئها،
كلَ عام، نجاوره مرةً، قيل: ولّهها بعض رعياننا،
غيرَ أنا إذا ما اقتربنا أشاحت سوىٰ أننا،
في انطفاءِ الأصيلِ الجنوبي، نلمحها بين أفراسنا،
وهي تلمسُ أعرافَها
أو تطوق عنقاً لها أتلعاً،
منذُ حينٍ
تطأطيء خيماتُنا، في البطاحِ الكثيفةِ، أكتافها،
هل سوىٰ اللهب المتراجفِ في أفقنا مايذكّرُ جاراً بنا؟ والدخانِ الصباحي؟
كنت ابنَ عشر أقودُ المهارىٰ الىٰ الجرفِ، ها هي جارتنا في اقتراب من الخيل، تهمسُ شيئاً لها،
لم أكن غير طفلٍ
ولكنني أتذكّرنا، كلماً انتصفَ الليلُ،
أيقظنا طاريء، أي حمحمة؟ أي هرولةٍ في الجوار؟
المهارىٰ مشتتة، في البطاحِ
الكثيفة، ناضحة،
من ترىٰ هاجهَا؟
في الليالي
الشفيفة تشتعلُ الأنجمُ الزرقُ في أعين النسوةِ المستحماتِ توا، أسرّتهنَّ الخفيضةُ من نسج أيديهنَّ،
فجرٌ أشقر
يخطو علىٰ الرملِ، ضروعٌ ثرة تشحب في آنيةِ الصفر،
الصبايا يتضّوعن ندى حيثُ جرار الماء، والنيرانُ تُذكىٰ ذهباً في حُفرِ البَعْرِ وتعلو في اخضرارِ الفجر،
صيف
أعجفٌ تنتفه، في السهلِ، أيدي الحدأ
الشهباء، هل يوقظ فينا غير طَعم الكلأ اليابس؟





حسب الشيخ جعفر

تُطْوىَ خيمةٌ، يطوىٰ متاعٌ، في البراري مرتعٌ
آخرُ،
عيناها الىٰ الخيلِ، يداها
في رماد الفجر، هل أبقت لها الخيل السهوبية
غير السَهرِ الليلي والتوقِ الىٰ الرعي؟
كنتُ ابنَ
عشرينَ، شاطئها ملْ عينيّ، خطوتُها في تثاقلها،
بين جاراتِها، نبهت في قرارتي الضبعُ المتثائبَ،
أبصرتني شاخصاً
أتشوف، والنارُ في النخل آفلةٌ،
حطَّ طيرُ
العشِّيِ الرماديُّ، والخيلُ وجهتُها الجِرف
هاهي تلمس أعرافها او تطوق عنقاً
لها أتلعاً،
كلما فاجأتْها خطاي استدارتْ
محاذرة، وهي ترمقني شزراً،
كلما انتصفَ الليـل ايقظنـا طاريء، والمهارىٰ
مشتتة، حفلها الليليُّ
في السهل صهيلٌ واعتراكٌ، والقرىٰ
تنبحُ،
هل أعدو مع الخيلِ، اشتعالُ الفضةِ الداعرُ في
عينيّ؟
خيطـاً من دجاج الماءِ أسرىٰ الصيفُ فوقَ النخلِ
والمـاء، ارتحلنـا والضحىٰ في الشاطيء الرملي عظمٌ
من أضـاحي العيـد، أفـراسنا في أعنتهـا، أي
حمحمـة. .؟ فرس في الـبراري محجلة، ضوع
حنائها هاج في الخيل تصهالها،
غير مسرجة
أو مُروَّضةٍ ترتعي زادها حيث يحلو لها)
في الشتاء
القُمـير الجنـوبيُّ يفـترش القشَّ في خصّـهِ، أو
يقرفص في عُريهِ، عند ابوابنا، في التماس المواقد.

قصة من الأدب الكردي

القلم

مصطفى صالح كريم

ترجمة: رؤوف عثمان

لكثرة ذرعكم الشارع الرئيسي مع الأصدقاء في تلك المدينة، أضحت احذيتكم تعتاد شقوقها واخاديدها، فحتى اذا لم تمعنوا النظر أمامكم تعلمون انّى تسرعون بخطاكم وأنّى تطؤونها برفق، عند مغادرتك الدار ذلك الصباح، كانت زقزقة العصافير فوق حافات السطوح تغرس اشواك اللوعة والأسى في شغاف قلبك، خطوات فوصلت إثرها الى الشارع، سلّمت على رفاقك بصوت خفيض فبدأتم بالتمشي، لم تبدُ على محيّا ايٍّ منكم مسحةُ بشاشة ولم يسمع منكم احدٌ كلمة واحدة.

كان احدُ زملائك يحدّق في سرب من الديكة الرومية، أمّا احدهم فقد تميز عن الآخرين بأكتنازه وتثاقل سيره، وكأنّه ينادي الشاري علنا «انها فرصة نادرة، أرسل طرفَك نحونا، ربّما تعرف انت ايضا مُصابنا، تدرك بأننا لسنا من الذين بأستطاعتهم شراؤك». لقد طال تجوالكم الحزين، كان كلُ منهم يحلّل المسألة في نفسه ويقلّبُها بطريقته الخاصة، ولم يجرؤ احدٌ منكم ان يبوح حتى بكلمة، بمقدورها زحزحةَ الهمّ الثقيل الجاثم على صدوركم.

لقد ردّ أسطىٰ جليل الخياط المُنهمك في عمله على تحياتكم، ماإن رفع رأسه وطالع وجوهكم الذابلة، حتى اغرورقت عيناه بدموع حرى فأنحنىٰ بسرعة على ماكنته ليواصل عمله كرة اخرىٰ.

كان هو الآخر قد عقد الامال عليكم وحلم باليوم الذي تنتهون من بناء [القلعة الكبيرة] وتستقرون فيها، ليأتي مع اقرانه ويقدّموا اليكم باقات من الورود الحمر والصفر ويهنؤوكم بالمناسبة. «تلك القلعة التي كدحنا لها ردحاً من الزمن، وتصببنا لأجلها العرق، وصنعنا لها المجارف والمعاول، وحملنا لها التراب على ظهورنا، وبغتة أصابَها برقٌ صاعق، فغطت وجة السماء سحابةٌ سوداء من الدخان الكثيف، جاعِلًا من رابعة النهار ليلًا داجياً، لقد حدثت في البداية اهتزازات، ثم انهارت جدران القلعة التي عمقت شرخاً في قلوب العمال» نبّهكم صوت سيارة سوداء فارهة، وأعادَكم إلى وعيكم، توقفت، على مقربة منكم، نزل منها رجلٌ متينٌ واسعُ المنكبين، غليظ الرقبة، حليق الشارب، بدون ان يُعيركم ايَّ اهتمام مدَّيدَه الى حقيبته فأخرج منها باقة من النقود الورقية وسلّمها الى بائع السجاد المجاور لد كان أسطى جليل، ثم شرع يقتني التحفيات والاشياء الجميلة من المخزن المجاور، ولم يكتف بذلك، بل ارسل بتكبرُ وغرور سائقه نحو سرب الديكة الرومية، ماهي الاّ لحظات حتى عاد السائقُ ومعه ثلاثة من الديكة، كان احدهم ذلك المكتنز الذي جلب انتباهكم قبلًا، وزجَّ بهم في صندوق السيارة الخلفي، وضغط إثرهَا على البانزين لِتنطلق السيارةُ مسرعةً.

«كيف يبيحُ لنفسه ان يقتني كل هذا وذاك؟ ولايخجل من تصرفه هذا؟ كيف يجرؤ أن يعرض حقيبته الملأى بالنقود على الملأ علنا؟ وكيف يستسيغ تناول افخاذ الديكة بسهولة ويسر، متناسياً هذا المصاب الفادح».

قصدتُم جميعاً مقهى (زيبا) ووُضِع امام كل منكم صحنٌ صغيرٌ من سكر المكعبات، ثم جيء لكم بشاي لا رائحة له ولاطعم، فبدأتم بأرتشافه مواصلين التدخين بنهم، لم يمض القليل، عندما لاح (حمه رؤوف) من الجهة المقابلة للشارع، وكبرق خاطف، دار في خلدكم شيء ما «هل رضى البناؤون بالبقاء ليبدأوا العمل من جديد مع العمال ذوي الأذرع الفولاذية، لأعادة بناء القلعة؟»

«هيهات، هيهات لا أعتقد بأنَّ احدهم يتحمل تلك المسؤولية»

«من سيماه تظهر انباء مدهشة»

«أبناء! وهل بقي نبأ سارٌ في هذا العالم؟!»

دلف (حمه رؤوف) الى المقهى ووُضع امامه الشاي، قال وهو يمصمص قطعة سكر:

ياشباب لقد امسى الخبرُ واقعاً، تخلّى البناؤون عن إعادة بناء

القلعـة، وأقنعوا النـزر اليسيـر الـذي ينـوي العمل بالتخلي عنه، والعمال المساكين لايستطيعون ان يشدّوا الأحزمة على بطون خاوية اكثر من هذا، هاهم الآخرون يبيعون ما يملكون ليغادروا المدينة، ويـولـوّا الأدبـار صوب المجهـول، تعـالـوا الى ساحة [نه وجوانان] وتعجبوا من صنيع الخالق.

ما تحملتـم هذا العبء الجـاثم اكثـر من ذلـك، دفعتم ثمن استكانات الشاي وقصدتم الساحة، حيث يباع فيها رخيصاً مختلفُ الاثـاث واللوازم، لحاف، دوشـك، مخدة، بطـانيـة فراش سترة، معطف، راديـو، مدفأة، طبـاخ. . . . بغتـة وفي لمحة بصر، جلب انتبـاهَـك شيءٌ ما، فهـزّك كصعقـة تيـار كهربائي، وكاد ان يغمى عليك، كان احدُ الدلالين يعرض على الشارين معطفاً أسود مبطناً بفـروٍ طويـلٍ شَعْـره، لم يكن هذا المعطف غريبـاً عليـك، انه يعود لصـديق عزيـز عليـك، كنتُـما قد اشتـريتماه قبل سنة في مدينتكما، وحينـما ارتـداه ذلـك الصديق اعجبه كثيراً، حيث قال لحظتئذٍ «إنّه يقيني من برد الشتاء، فحتى اذا عدتُ الليالي متأخراً فلا أبالي» لماذا تتـذكـر الآن تلك الكلمات؟ ألأجـل ان تلملم أطيـاف الـذكريات المـاضيـة، تلك الليـالي كنتـما تشعـران انّكـما بحـاجة الى قليل من الراحة، فحينما تنزويان في احد النوادي، كان صديقك يمسك بيده كأساً من الخمر بلون العقيق، ويطوّقها بأنامله كأي عاشق ولهان ثم يرفعها منشداً: -

يا نسمـة الصبـاح، ان يسألْـك عني خلان المجلس قولي جذبتْه الى الحـانـة عينا ناهـد ماكرة والأن ما الذي أتى بهذا المعطف الى ميـدان (نـه وجـوانـان)؟! بحثت في جيوبك عن شيء من النقود، لتشتري به المعطف وتعيده الى صاحبه، لكنّك لم تعثر على شيء، طَفِقَتْ السيـخ المتلظيـة تشوى لحم جسدك، منذ عشرين سنة انت تحرق التبـغ والتبـغ يحرقك، لكنّك لم تسحب الدخان مثلما تسحبه الآن، لقد كنت على حق في ذلك، انّه معطف شاعر معذّب. . . آه. . لكَمْ بحثتْ عينـاه خلال سنين طوال عن عقود من اللآلىء ليـزين بها جيـد حبيبتـه، ماكان ينتظر ان لاتكتحـل عينـاه بمرأى اللؤلـؤ، فتطفىء زخـاتُ المطر نارَ موقده، ويهدمُ الأعصارُ مرتعه، حتى يقرفص حزيناً في خيمة منعزلة، «سنوات عديدة وأنتما تسقيان الآمـال، كنتـما معـاً في الأفـراح والأتـراح لِمَ تقف الآن مشدوهاً بلا حراك؟ وتطـالـع كالصنم هذا المعطف الأسود؟ لحظات ويشتريه احـدهم ويضعـه على كتفيه ويمرّ كأنَّ شيئاً لم يكن، كان عليك ان تعـرف لماذا لايظهـر على الملأ خلال الأيام الماضية، كما يبدو انّه مع مصـابـه الفـادح جائعـا، خاوى الأكمام، ولم يبق في بيته زاد، لكنّ الآمـال ما تزال خضـراء طريّـة في اعـماق قلبـه، حتى في تلك اللحظات كان ينتظر بنّـاءً ماهراً لتعبئة العمال وإعدادهم بمهارة لأعـادة بنـاء القلعـة الكبيـرة» لقـد تراجعت بخطوات نحو الدكان المقـابـل للساحة وتوكّأتَ على جانب من الحائط، فغطّى الضبابُ غشـاوةَ عينيـك، لاتكاد ترى شيئاً، في خضم ذلك الحزن تذكرتَ صفحـات المـاضي، عدتَ بذاكـرتـك الى سبعٍ وعشـرين سنة خلت، كنتَ في شرخ شبابك آنئذٍ، لقد زجُّوا بك في سجن مدلهم حيـث لاصـوت ولا حراك، كان الـصـمـتُ يُـخيـمٍّ، عـلـى غـرفـتـك، كنـت تحاول يائـسـاً

البحث عن موضـع راحـة، في تلك اللحظات القـاسية تناهى الى سمعـك صوت ضربـات متلاحقة على الحائط، فأسترقت السمعَ كثيراً، وحيّاك سجين ما، وحينما عرفتَ انه ذلك الشاعر المعروف، انقشـع ظلام عينيـك، وعنـدمـا عرف هو الآخـر بأنك طالب مقتاد قسـراً، من الغـرف الـدراسيـة، حثـك على الصبر والمطاولة وعدم البوح بأيِّ شيء لأن السجن هو محك الأنسان.

بعـد اطـلاق سراحكـما التقيتما مرة اخرى، كان المعلم والطالب مفصـولـين يذرعـان الشوارع، في تلك الأيام الحالكة العصيبة كان يشـاطـر ما يرسـل اليـه من النقـود اليسيـرة رفـاقهُ، الى ان نفد كل شيء، فأضطـررتمـا حتى الى شراء الخبـز اليـومي بالدين، في تلك الايام العسيرة جاءه بغتة احدُ اصدقائه وبشرّه بأنه استطاع ان يعيّنه محرراً في احـدى الصحف، فحينـما سمـع بأسم الصحيفـة صرخ بوجهه حانقا غضوباً «كيف تطالبني بشيء كهذا؟! كل ما أملكه هو قلمي فهل تريدني بيعه؟ لو اموت جوعاً لا أرضى بالمساومة»

حلقت فوق حافـات السطـوح أسـراب العصـافير، تدحرجت تحت ارجلهـا الـنـاعـمـة حصـوة صغيرة، فوقعت على رأسـك، فأنتفضت مبهوراً، وحدقت كرة اخرى في المعطف الذي ما زال بيد الدلال، في خضم تلك الهموم لمحتَ ثانية صديقك، كان هذه المرة هو بعينه، لقد شق صفوف الناس بوجه ذابل وانفاس متقطعة، كان جسمـه ناحـلاً وشفتاه ترتجفان، بيد ان عينيه تتوهجان ألقاً وصفاءً، مدَّ يده الى المعطف بغضب وخطفه من يد البائع، كنتَ تتصور أنه تراجع عن بيع المعطف وجاء ليستعيده، لكنه شرع يتحرى الأكمام الـداخليـة للمعطف، واخـرج منها قلمـه الذي طالما همس في اذن الأوراق كلماتـه الحلوة، لقـد مسـك بيـديـه القلم، محدّقا فيه واعاد المعطف الى الدلال قائلاً:

«لقد ارسلتُ هذا للبيع فقط» ثم رفع القلم ثانية وقال:

«لا ابيع هذا ابداً، لا ابيعهُ. . . لا. . لا. . . »

ثم هبط عتبة الساحة كما جاء اليها، وأجتاز الجموع الى ان اختفى عن الأنظـار، كانت كلماتـه يتردد صداهـا في مسمعك «لا أبيع هذا ابـداً، لا ابيعهُ. . . لا» رويـداً فرويـداً ارتسمت فوق شفـاهـك ابتسامةُ انشراح.

الشخص الثالث

□ ميسلون هادي

جاءنا صوت الهاتف مكتوما وخافتا عبر الجدار الذي يفصلنا عن البناية المجاورة. كان الوقت يقارب منتصف الليل. . قال زوجي ممازحا:

ـ ميت آخر!

قلت له:

ـ اووه. . بالله عليك اني أخاف من هذا المزاح.

قال زوجي:

ـ بل هو ميت آخر!

ـ دعك من هذا ارجوك. . ثم ان الدفان يسكن في المنزل الآخر. . وهذا البيت الذي يجاورنا ما هو الا بيت اعتيادي تسكنه عائلة.

ـ لَمَ اذن لا اجد عند مروري في الذهاب والاياب اي اثر لحياة عائلية. . طفل يخرج. . فتاة تدخل. . او امرأة تكنس العتبة. . لقد قلت لك ان هذا البيت يعود الى مكتب الدفان الذي يجاوره. . ومن يدري! ربما خصصه لصنع التوابيت. . الا تسمعين الطرق والدق ليل نهار. .

وابتسم من زاوية فمه بخبث. . اما انا فقد زاغت عيني بهلع وقد تبادر الى ذهني انني فعلا اسمع اصوات الطرق باستمرار. قلت له وانا ابلع ريقي بصعوبة:

ـ مازن، ارجوك انك تخيفني. .

قال:

ـ وما الذي يخيف في مكتب للدفن؟

وتوقف قليلا ثم واصل:

ـ ثم رنين الهاتف الذي ينطلق في اي لحظة من الليل! هاه. . خذي الآن مثلا: كم هي الساعة؟

وصمتّ ارنو اليه بخوف والى الحائط بريبة بينما خمد صوت الهاتف وساد بيننا صمت عميق.

كان زوجي دائم التندر على موقع منزلنا الذي انتقلنا اليه مؤخرا. . اذ يقع مكتب الدفن على الجهة اليسرى من المنزل والصيدلية على الجهة اليمنى منه بينما تقوم امامه وعلى الجهة الاخرى من الشارع دار لرعاية العجزة. اروى وجلال جارانا اللذان يسكنان الشقة التي فوقنا لم يكن يعلمان بمكتب الدفان قبل ان يخبرهما زوجي بذلك. . ولهما العذر في ذلك فما هي الا لوحة صغيرة جدا مثبتة في مكان غير بارز من الباب الخشبية الخارجية. . وربما تعمد صاحبها ذلك لئلا تثير المبالغة في الاعلان عن وجوده مشاعر الناس ضده. ثم ان حاجة الناس المؤكدة والمستمرة اليه لابد ان تجعله معروفا ومشغولا بما فيه الكفاية. وبت، مع مرور الوقت، لا اتردد في التطلع الى باب المكتب من النافذة. . وزالت عني رهبتي الاولى من تلك الجيرة الغريبة. . ولولا مزحات زوجي معي احيانا

ومع اروى وجلال احيانا حول الموضوع، لنسيته تماما.

ولكن الوقت الآن ليلا.. ويبدو ان لليل مفعولا سحريا على اثارة المخاوف حتى وان كان مصدرها المزاح. قلت اقطع الصمت الموحش:

- هيا كف عن ذلك، فأروى وجلال على وشك المجيء لتوديعنا قبل ذهابهما الى المطار. قم لاعداد الشاي والا قرصتك...

وسمعت بعد وصوله المطبخ صوت ارتطام شيء ما بالارض فقلت لنفسي لابد انه اوقع غطاء اناء الشاي مرة اخرى.. وتلا ذلك صوت وقع اقدام على السلم الموصل بين شقتنا والشقة العليا وسمعت زوجي يصيح:

- جلال.. أهذا انت مع اروى.. هيا ادخلا.. مها في غرفة الجلوس.

وسمعت جلال يعتذر عن ذلك بصوت خفيض جدا وربما كان مرد ذلك الى شعوره بأن الوقت كان متأخرا جدا في الليل. وقمت للسلام عليهما وعند باب الشقة كان زوجي يعرض على جلال مساعدته في انزال ونقل الحقائب. قال جلال:

- شكرا. خالد ساعدنا في ذلك.. انه ينتظرنا تحت وهو الذي سيوصلنا الى المطار.

قالت اروى:

- كان بودي ان انزل باكرا لاشيع منكما قبل السفر ولكن تعرفين.. الحقائب ودوختها.

- ايه.. وارتداء الملابس ووضع الزينة!

قالت تستشيرني:

- حلو؟

- جدا...

ثم سحبتني اليها تودعني وقبلتني على الخدين وصافحني جلال بحرارة ثم صافحا الاثنان زوجي واستدارا.. وكنا انا ومازن نشيعهما بالتحيات وعبارات التمني برحلة طيبة حين استدارت اروى قبل ان تبلغ درجتها الثانية هبوطا وعادت وعلى وجهها تعبير من تذكر شيئا ما فجأة وقالت لي بصوت هامس:

- مها نسيت ان اقول لك.. ان خالد قريبنا سيستعمل شقتنا اثناء غيابنا.. وتعرفين كان يجب ان نسمح له بذلك..

قلت لها:

- حسنا فعلتِ اذ اخبرتني..

ومضت وقد بدا عليها ان ذلك الاجراء الاخير كان مفاجئا ومحرجا.. اما انا فقد احسست بالضيق لذلك الخبر.. فبيننا وبين ذلك الرجل قريبهم خصام! وهو لا يتكلم معي اومع زوجي البتة.. ولابد انه سيكون من الصعب تجنب رؤيته سواء على سلالم البناية اوعند الدخول والخروج.. ولكني مع ذلك لم اعط للموضوع اي اهمية تذكر.. وزوجي هو الذي فعل ذلك، كعادته دائما، نيابة عني!

* * * *

كانت ليلة باردة من ليالي كانون الثاني، ولقد نمت في تلك الليلة نوما عميقا بعد ان انهكتني اثارة سفر جارينا، والحديث الطويل الذي تلا ذلك بيني وبين زوجي.. واستيقظت في صباح اليوم التالي لاجد رسائل كثيرة في صندوق الرسائل.. كانت واحدة منها لي من امي وقد ميزتها من بعد لدقة الخط الذي على الغلاف واناقته.. ولقد بدد ذلك عني تعب الليلة السابقة ومنحني شعورا بالسعادة والمرح.. وأجّلت قراءة الرسالة الى ما بعد الفطور وحملت الرسالتين الاخريين الى المائدة حيث كان زوجي يجلس بانتظاري.

قال هامسا: هل خرج؟

قلت هامسة أجاريه:

- لا ادري.. ولكن رسائل جلال لا تزال في الصندوق..

- سآخذها عند خروجي.. لقد اوصاني باستلام بريده..

- ولِمَ انت مهتم بخروج الرجل؟

- لكي لا اصادفه عند خروجي..

قال بنفاذ صبر وكأنني قد اخطأت فهم بديهة ما.

- اوه.. طبعا.. طبعا..

وقبل خروج زوجي ذلك الصباح كان عليه ان يفتح باب الشقة ببطء وينظر من شقتها ليتأكد من خلو الطريق.. وضحكت في سري من منظره وهو يفعل ذلك.. ثم سمعت هبوطه المستعجل على السلم والضجة العالية لاصطفاق الباب الخارجية.

بعد خروج زوجي بقليل سمعت وقع اقدام تهبط من السلالم.. وقد تلكأ الصوت قليلا عن منعطف السلم المقابل لشقتنا ولم يدم ذلك طويلا اذ سرعان ما عاد صوت الاقدام يتردد على درجات السلم.. ثم ابتعد الصوت عني بالتدريج واختفى دون ان اسمع لانفتاح الباب الخارجية او انغلاقها اي جلبة.. وعند خروجي للتبضع صباح ذلك اليوم كانت الرسالتان قد اختفتا من الصندوق فقلت لنفسي لابد ان زوجي هو الذي اخذهما.

في اليوم الثالث لسفر جارينا بدأت احس بافتقادي لاروى.. خصوصا في اوقات الصباح عندما يكون زوجانا في الجامعة فتنزل هي او اصعد انا لتناول قدح شاي وتبادل الاحاديث والاسرار الصغيرة.. كانت تجمعنا الغربة وتقربنا الى بعض بشكل كبير.. اضافة الى تقارب سنينا واختلاف وجهات النظر. وكانت هي ذات

مزاج رائق وطبع مرح . . ولم يكن ليزعجها البتة مزاجي المتقلب وطبيعتي القلقة . . ظروفنا هي التي لم تكن مختلفة عن بعضها بكثير . . فأنا تركت العمل في بلدي وجئت الى هذا البلد الذي اختار زوجي ان يكمل دراسته العليا فيه . . واروى موجودة هنا لنفس السبب . . ولان زوجي يدرس الفيزياء الطبية وزوجها يدرس الفيزياء الذرية ولاننا نسكن في نفس البناية . . فالكثير من الناس يظن ان صداقتنا قديمة وان مجيئنا بالاساس متفق عليه . . بينما نحن في الواقع لم نلتق الا عن طريق الصدفة عندما جاء من يدلنا، بعد وصولنا بأيام، على شقة فارغة!

قبل ثلاثة ايام دق جرس الهاتف بعد خروج مازن بقليل . . والهاتف مشترك لشقق البناية الثلاث . . وعادة ما كان يجيب عليه ساكن من شقة الطابق الارضي . . ولكن الجرس في ذلك اليوم ظل يرن دون ان يرد عليه احد وكنت على وشك الخروج للرد عليه عندما سمعت صوت وقع اقدامه هابطة السلم . . تراجعت بسرعة واغلقت الباب ولبثت واقفة خلفه انصت . . استكملت الاقدام هبوط السلالم حتى توقفت عن فم السلم في الطابق الارضي . . تلا ذلك صوت رفع سماعة الهاتف ثم اطبق على المكان سكون عميق.

قلت في سري: اللعنة! والآن كيف يمكن لذلك اللعين ان يرد اذا كان المتكلم هو مازن . .

ومضت فترة صمت قصيرة تلتها جلبة ارتطام السماعة بجهاز الهاتف . . وعادت الاقدام تتسلق السلم ثانية من الطابق الارضي الى الطابق الاول . . ومرة اخرى احسست بها، وربما توهمت ذلك، تتكلأ عن المنعطف المقابل لشقتنا . . وطال انتظاري دون ان اسمع صوت اقدامه تستمر في صعودها الى الطابق العلوي . . كنت لا ازال لاطية خلف الباب ارهف السمع ولابد ان خالد الجحيم ذلك كان امامه . . ام انا امام الباب وهو خلفه! واحسست بقلبي ينبض في بلعومي . . وتخيلت وجهه ملاصقا لخشبة الباب التي تسمرت نظراتي عليها بهلع . . وتهيأ لي لو ان تلك اللوح سقطت في التو لوجدت نفسي في مقابلة وجه ذلك الرجل الغريب . . . لقد سبقت لي رؤيته لي مرارا في شقة جلال واروى: رجل تجاوز الاربعين من عمره . . وسيم الملامح . . ذو عينين ضيقتين وبراقتين . . يغلب عليه طابع المرح وروح النكتة . . ولان زوجي كذلك هو الآخر . فقد احبه كثيرا في البداية الى ان جاءت اللحظة التي مازحه فيها المزحة التي اوقعت الخصام . . وابتعد الاثنان عن بعضهما كأنهما لم يقتربا يوما ولم يضحكا سوية من القلب . . وسواء كان السبب مزحة سخيفة اوثأر دم فلا فرق . . مادامت النتيجة واحدة . . وتهيأ لي ان أكرة الباب تتحرك واوشكت ان اصرخ من رعبي ولكني قبل ان افعل ذلك . . كانت الاقدام قد تحركت من جديد.

وكابدت اليوم كله لاخفي عن زوجي ما حدث في صباح ذلك اليوم . . فأنا أعلم اي جزع يصيبه ان انا فعلت ذلك . . ومن يدري قد يكون الامر برمته محض خيال . . وقررت ان انتظر يوما آخر لارى ما يحدث.

في اليوم الخامس لفت انتباهي انه يخرج بعد خروج زوجي دائما . . وقفزت الى ذهني تلك الحقيقة مثل ينبوع ينبجس . . لم ينتظر خروج زوجي اولا . . واذا كنت اتوهم تلكؤاته امام باب شقتنا . . فأنا متأكدة تماما من تلك الحقيقة الاخرى . . انه لا يخرج الا بعد خروج زوجي . .

وقررت ان اخبر زوجي بذلك وهذا ما فعلته مساء ذلك اليوم وكاد مازن ان يجن من الغضب لتأخري في اخباره.

قلت له:

ـ خفت ان يؤثر ذلك على عملك.

ولا اذكر بعدها سوى ان زوجي دفن وجهه في راحتي يديه من شدة الانفعال والغضب . .

في صباح اليوم السادس كان على زوجي ان ينتظر اليوم كله دون ان نسمع لوقع اقدامه صوتا . . ومضت الظهيرة وجاء العصر وانقضى اليوم كله دون ان يخرج زوجي او الرجل . . الامر الذي جعل مازن يقلق كثيرا . . وقد قال لي:

ـ اذن هو لا يخرج من الشقة عندما اكون انا في المنزل، ثم اني حتى لا اسمع له صوت مشي على السقف.

قلت لزوجي:

ـ ماذا تظنه يقصد من ذلك؟

قال: لا ادري!

ثم استكان الى صمت عميق.

* * * *

البارحة اخبرت زوجي بأنه لا داعي على الاطلاق بأن يعيد تجربة الانتظار الطويل . . ولكن مازن اصر مرة اخرى على عدم الخروج . . وما هي الا ساعة اواقل حتى سمعت وانا في المطبخ صوت اقدامه على السلالم . . فأخبرت مازن بذلك ورأيت علائم القلق قد زالت عن وجهه وهو يقبلني قبل خروجه.

لم اكن اتوقع عودته بهذه السرعة، ، أأكون واهمة؟؟ ولكن هي الاقدام اللعينة نفسها تتسلق السلالم مرة اخرى . . لم يا ترى عاد بعد خروج زوجي؟ واخذ قلبي يدق بعنف رهيب وصدري يرتفع ويهبط بسرعة مخيفة . . توقفت الاقدام قرب باب الشقة . . انا متأكدة من ذلك هذه المرة . . ووخزني قلبي بقوة ولبثت جامدة انصت . . ايكون قد اسقط شيئا ما فانحنى ليلتقطه . . او ربما

توقف ليـزرر سترتـه؟ وتهيأ لي اني سمعت طرقـا على البـاب . . واردت ان انقـل قدمي خطـوة واحـدة ولكني لم استطـع . . تكـرر الطـرق . . ايكـون ذلـك الصوت قادما من المنزل المجاور . . وزاد ذلـك من رعبي . . واحسست بيـدي مشلولتـين وبحلقي يجف تدريجيا واردت ان اصيح ـ من؟ . . ولكني عجزت عن ذلك . . وترددت في رأسي وشوشة صمت رهيب وتمنيت في تلك اللحظة ان يظهـر زوجي كجني المصبـاح لينقذني من ذلك الكابوس المقيت . . ولـويت عنقي بصعـوبـة باتجاه البـاب . . كان الصوت الداوي في رأسي يطغي على كل الاصـوات في الخـارج . . ولم اعـد ارى او اسمـع شيئـا على الاطـلاق . . والتصقت بالكرسي دون حراك كعصفور ميت على الارض . . . !

* * * *

اليـوم تردد زوجي في خروجـه الى العمل ولكني اقنعته بضرورة ان يفعـل ذلـك . . . ولعل علمي بأن جلال وأروى سيعودان اليوم من رحلتهما هو الـذي منحني الشجـاعـة على فعـل ذلك . . ولعل ذلـك ايضا هو ما جعـل اصراره على عدم الخروج يلين . . قلت لمازن ان امـامـه عمـلا لكي يُنجز . . وان عليه ان يطمئن تماما، فما هي الا ساعـات قلائـل وتصبـح المشكلة بأكملهـا منتهيـة . كاد ان يغمى علي البـارحـة وان أظن ان ذلـك الـرجـل يحاول اقتحام باب شقتنـا وكـادت أكـرة البـاب ان تكسـر قبل ان استطيع تمييز صوت مازن وهو يناديني لافتح له البـاب . .

يتهيأ لي احيانا ان الرجل يترك نافذة الطابق العلوي المطلة على الحـديقـة الخلفيـة مفتوحة . واتعجب من جنون هذا الرجل! ايفعل ذلك في عز الشتاء . .

الا يحس بالـبرد! واليوم بعد خروج زوجي صعدت لاغلقها . . يمـدني شعـوري باقـتراب موعـد وصـول جلال واروى بالشجاعة لفعل ذلك . . اوربما البهجة بعودتهما هي التي ازالت عني كل خوفي ووحشتي وجعلتني اعود الى طبيعتي السابقة من جديد . ثم ان اليوم شديـد الـبرد . . . والتيـارات البـاردة تعبث بارجاء الطوابق الثلاثة وتجعل الشعور بالدفء حتى في داخل شقتنا مستحيلا . .

ازداد تيـار الهواء قوة مع صعودي الى الطابق العلوي واحسست بشـدتـه وهـويضـرب وجهي ويطبطب الاطـار الخشبي للزجاج بين فكي الاخـدود . . واسـرعت الخطى لانهي المهمـة على عجـل . . حاولت بكـل قوتي اغـلاق الشباك دون ان اتمكن من ذلك . . لعل الـرطـوبـة هي التي تعـرقل انزلاق الخشب . . اوان الهواء العالي هو الـذي يربكني . . ونـدمت اشـد النـدم لصعـودي . . كان يجب ان اطلب من مازن ان يفعـل ذلـك . . ولكني ربـما لو اخـبرتـه لصعـد بنفسـه وعنّف الرجل لعدم مراعاته للآخرين . . ولانتهى الامر الى شجار آخر!

على ايـة حال سيكـون اليوم . . اوه! وانقطعت سلسلة افكاري على صوت احـد ما يصعـد السلم . . هبطتُ مسرعـة/محاولةً مني لنفـاذي ملاقـاتـه على السلم . . وقبل دخولي الشقة فاجأني صوت ينطلق بمرح صاخب:

ـ هلو مها :

والتفت لاجـد اروى تقف قبـالتي ومن خلفهـا جلال يحمـل حقيبـة كبـيرة . . وشعـرت بفـرح طاغ لقـدومهـا/ازال عني صدمتي الاولى لسماع الصوت بشكل مباغت . .

ـ هللو . . هللو . . اروى . . تعـالي اقبلك! لقـد افتقـدك . . هللو جلال كيف حالك؟

ـ بخير . . وانتِ ما بكِ؟

ـ ايه . . بخير، لقد ارتعبت لوهلة اذ ظننتكما ذلك الغريب . .

ـ من؟ خالد . . حقا . . لقد فرحت انكما تخلصتما منه!

ـ تخلصنا منه؟

ـ صحيح ان العالم صغير . . ذلك اليوم ونحن ندخل من بوابة المطار قابلنـا رعـد . . لا تعـرفيـه انت ولكنـه قريب آخـر لنـا . . ولـه عند الضاحية منزل جميل وكبير اشتراه في هذا البلد منذ زمن ويأتي كل شتـاء لقضـاء بعض الوقت فيه . . ولقد اصر على اصطحاب خالد معه لقضاء الاسبوع في منزله . .

ـ اصطحب خالد معه؟ أمتأكد انت؟

ـ بكل تأكيد . . لقد ذهبا سوية بسيارة خالد . . ثم انهما اليوم كانا في استقبالنا كذلك . .

واردت ان اقـول لهما شيئـا ولـو قليـل ولكن لساني ابى ان يتحرك واحسست بغشـاوة تظلل عيني وشعـور غريب يطـوّح بي ويكـاد يطرحني ارضا . وكان آخر ما سمعته أروى وهي تقول لجلال:

ـ هل نسيت الشباك مفتوحا مرة اخرى؟

قراءة في :

من يفتح باب الطلسم ؟

■ صالح السيد هويدي

هذه رواية عراقية كان لا بد من أن ينهض بمهمة كتابتها قاص عراقي يوما ما، بل انني أزعم أن غيابها عن الصدور طوال هذه الفترة إنما كان يؤشر نقصاً ابداعياً وقصوراً ذاتياً أكيداً.

وبعبارة أوضح فإن هذه الرواية كان من الواجب أن تصدر قبل ربع قرن من الزمان مثلا، وحينذاك لم يكن ممكنا أن يقدمها لنا عبد الخالق الركابي إنما تقع مسؤولية ذلك حينها على الجيل الذي سبق جيل الركابي.

وليست الأسباب التاريخية المتعلقة بمدى تأهيل سن الركابي لكتابة هذه الرواية التي تتعرض لمرحلة تاريخية لم يعشها عبد الخالق بكيانه، ليست هذه الاسباب هي التي تقف وراء زعمي ذاك، فإن بين الصدق التاريخي (الحرفي) وبين الصدق الفني مساحة تجعل بامكان المبدع على الدوام - وكما تحقق على يدي الركابي - تجاوز الشرط الواقعي وتقديم عمل فني ممتلك لشروط صدقه الفني وأصالته وإذن فإن السبب الموضوعي الرئيس الذي يقف وراء ما زعمت إنما يتركز في أفضلية ظهور مثل هذه الأعمال الابداعية التي تتناول مرحلة تاريخية من مراحل كفاح شعب ما، في وقت تكون فيه هذه الشعوب أحوج ما تكون الى الابداع الذي ينير لها عتمتها مذكراً ببطولاتها وراسماً لها نموذج الثورة والبطولة والتضحيات. إن هذه الأعمال إنما تكتسب في ظروف القهر والعسف والتسلط تأثيراً هائلاً في الروح الوطنية والمشاعر القومية. هكذا فعل الروائيون الذين أرخوا لمرحلة من مراحل كفاح شعوبهم في كل مكان وهكذا فعل نجيب محفوظ في اختياره زمن كتابة (عبث الاقدار) (رادوبيس) و (كفاح طيبة)[1] والتي أراد منها أن تكون - وبخاصة الأخيرة - نموذجاً يحتذى ومنطلقاً لتحقيق الغايات التي كان الشعب ينشدها آنذاك.

وأحسب أن الرواية قد تجاوزت الطروحات التقليدية في التزام منهج واحد[2] فهي على الرغم من اتخاذها الأحداث التاريخية - فترة التسلط العثماني المنهارة على العراق - مادة لها فإنها اعتمدت في التعبير عن ذلك منهجاً واقعياً ورؤية عيانية تفصيلية اقتربت كثيراً من أسلوب (عين الكاميرا) المصورة التي لا تغفل عن رصد شيء أمامها، فضلاً عن افادتها من بعض معطيات المنهج الطبيعي.

تعرض الرواية صوراً جميلة لاصرار العراقيين البطولي على تحمل المحن والصعاب من أجل تحقيق بعض المكتسبات وصولاً الى التخلص من ربقة التحكم العثماني القائم على التحالف بين السلطة وأدواتها الاستغلالية ممثلة بالملاكين ورؤساء الجندرمة والسراكيل وغيرهم ممن تعينهم السلطة وتعتمد عليهم لتحقيق أهدافها والاذلال بحقهم.

وتتبع الرواية محاولات التحدي المستمرة هذه من خلال عدد من النماذج التي تؤجج مشاعر أفراد إحدى القرى العراقية حين تبصرهم بواقع حالهم أو تدعوهم الى التمرد أو تقودهم من خلال بعض الصيغ التنظيمية الى تحقيق غايات الشعب وطموحاته المشروعة فيما بعد.

تخلو رواية الركابي من البطولة المطلقة، فليس ثمة بطل لها، وهذا هو المنطق الأقرب الى واقع الرواية التي تعرض لحياة المجتمع العراقي (من خلال نموذج القرية فيه) خلال مرحلة تاريخية كان فيها الشعب بأسره، رجالاً ونساءً، كباراً وصغاراً وكان فيه المجتمع برمته (البطل) الذي تتضاءل أمامه البطولة الفردية مهما عظم شأنها وبلغ خطرها.

من هنا فإن أبرز مظاهر هذه الرواية إنما يتمثل في كثرة شخصياتها التي بلغت العشرات، في حين تقهقرت مساحة الرواية التي اتخذت من احدى القرى العراقية مكانا لها، الى مساحة ضيقة.

ولئن كان ذلك كله مما يتصل بحق الروائي وحريته في اختيار الوحدة المكانية وتوزيع حركة الشخوص وعددهم عليها، فإنه من حقنا على الروائي ألا تبهت الشخوص الثانوية عنده وتتخذ دوراً هامشياً لا يكاد يبرز فيه سوى اسمها أوبعض عاداتها السلوكية، ثم يمتد ذلك الى الشخوص المحورية أو التي كان لها دور متميز ومؤثر في العمل الروائي، لتبدوهي الاخرى في النهاية مفتقدة لما يمكن أن يعمق دخيلتها ويضيء مشاعرها بطريقة تغدو فيها هذه الشخوص حية، غنية ومحببة للقارىء.

ولعلي لا أبعد عن الصواب حين أزعم أنه ليس ثمة شخصية من بين شخصيات رواية **الركابي** المميزة (ياسر، راضي، عناد، هادي بيك... الخ) قد تجاوزت ابعادها المادية لتبدوغنية، حية وقريبة الى النفوس.

ولست أدري ما هو السر وراء محاولة المؤلف عدم تعمق دواخل هذه الشخوص وتعميق صلتنا بها، فهذا ياسر الذي كان أول من فتق وعي الفلاحين على اضطهاد الملاك لهم واستغلالهم لا نكاد نعرف شيئاً واضحاً ومهماً عن دخيلته النفسية. فهذه الشخصية سرعان ما تختفي بعد ظهورها على مسرح الرواية لتدخل السجن بتهمة قتل دبرها الملاكون ولتخرج قبيل نهاية الرواية مرة ثانية، دون أن تضاف الى أبعادها تلك أبعاد جديدة.

ولعل الأمر يبدو أشد وضوحاً مع **(راضي)** الذي تكاد تتخذ عواطفه طابعاً سلبياً وغريباً، فها هوحين يعود من اعتقال رجال الجندرمة له والذي دام عدة أشهر دون أن يكشف لنا المؤلف عن عمق شوقه لأفراد أسرته سوى (رسن) الذي يكتفي بتقبيله، بينما تكشف مشاعره لحظة خروجه من الاعتقال طابعاً غريباً تجاه أمه وزوجه وأختيه، بل وتجاه طفله الذي ولدته زوجه أثناء وجوده في المعتقل حيث ظل المؤلف عازفاً عن إضاءة أية لحظة من لحظات الحنو الأبوي أو الاهتمام بالطفل، ناهيك عن الحب!

«.. وأحاطت النسوة الثلاث به مزقزقات ضاحكات ناشجات. مبللات وجنتيه البادرتين بالدموع والقبلات المدوية، وهو يبعدهن عنه بتبرم وضيق وعيناه الكبيرتان مثبتتان على (وضحة) الجالسة بمواجهة السراج وأصابعها تجد بخياطة ثوب صغير... تخلص (راضي) من هذا الحصار الذي ضيق الخناق من حوله. واتجه نحو (رسن) المستند بظهره الى عمود النول والدموع تسيح من عينيه.

- ها ياابن البايرة... كيف الحال؟»[3]

وحين تتوتر الاحداث قبيل نهاية الرواية ويضيق الملاكون براضي ويخطط (هادي بيك) للتخلص منه باتهامه بجريمة قتل يهرب على اثرها الى الدغل ويظل متخفيا مع **(الجعيد)**كبير المهربين، مختبئاً مدة عام كامل دون أن يحاول، ليس رؤية أسرته التي تركها وراءه في القرية وإنما محض تذكر أمه أو زوجه أو اختيه أو السؤال عن طفله الوليد.

ويظل بعيداً عن أسرته مدة عام كامل يتحاشى المؤلف خلالها إضاءة مشاعر شخصيته أوتعميقها إيجابيا على الرغم من وجود (شلال) صاحبه الذي كان يمثل حلقة الوصل بينه وبين رجال قريته، حين كان يأتي لهم بالاخبار بين حين وآخر.

وحين ينتهي العام يشير المؤلف حينذاك الى محاولات (راضي) في التسلل الى القرية لرؤية أسرته، حيث يأتي ذلك من خلال إشارة خبرية دون بيان المؤلف كيفية ذلك وشكله.

وإذا كان أسلوب المؤلف قد اتخذ هذا النهج مع الشخصيتين الوحيدتين اللتين كان لهما الدور القيادي والمهم في تحقيق تمرد الفلاحين وجعلهم قوة مهمة وحصولهم من ثم على بعض مطالبهم، فإننا لا نتوقع أن تكون هناك شخصية أخرى أقرب الى النفس من هاتين الشخصيتين.

وليس الأمر مقصوراً على الأبعاد النفسية، فليس ثمة صفات تجعل من الشخصيات الرئيسية مميزة على مستوى الأبعاد الخارجية **(البعد المادي)**والملامح الشخصية أيضاً.

والرواية - وأحسب أن هذا مما يحسب لها - لا يقوى على اتمام قراءتها إلا من يتتبع العمل الابداعي وينكب على قراءته لوجه الابداع ذاته. فالرواية تقع في (٧٣٩) صفحة وهي الى جانب ضخامتها هذه تخلو من صور المفاجآت وألوان المغامرة وضروب التشويق التي يمكن أن يجدها بعض القراء في بعض ألوان الفن القصصي.

إن رواية **(من يفتح باب الطلسم؟)**تعتمد كما ذكرنا أسلوباً يقوم على المتابعة التفصيلية لمسيرة أحداثها وحركة شخوصها وما يتوزع

عبر ذلك كله من أحياء وعناصر وأشياء، من خلال منهج يعتمد على تقديم الأشياء ووصفها من خارجها وليس من خلال تعمق دواخلها.

ولقد ظل هذا المنهج محافظاً على مستويات امتداده دونما تصعيد للحدث أولجوء الى خلق العقدة أو التوتر المبالغ فيها حتى ثلثي الرواية. وبعبارة فإن رواية الركابي تحتاج الى نفس طويل وتجمل بالصبر وحب للأدب في ذاته وسعي الى طلبه مما لا يتوفر كله أو بعضه لدى الكثير من قراء اليوم.

وللنزعة التفصيلية في الرواية أحياناً أكثر من فضيلة، فاذا كانت الرواية تصور أحداثاً تعود في تاريخها الى نهايات القرن التاسع عشر، فإن من حق جيل اليوم من القراء العراقيين والقراء العرب أن يقفوا على بعض مظاهر الحياة وألوان التقاليد وما كان سائداً آنذاك من مختلف ألوان النشاط او مستخدما من أحياء وجمادات.

واستناداً الى ذلك فإن هذا النهج إنما جاء تلبية موضوعية لواقع الرواية حينما جعلنا نعايش تلك الأجواء معايشة الحس والشعور والألفة.

من هنا يأتي وصف ديوان (هادي بيك) كبير الملاكين، متضمناً القيمة الفنية المشار إليها، كاشفاً عن مظاهر هذا الديوان المختلفة:

«كان الديوان في ذروة تألقه: فمن السقف تدلى شمعدان بعشرة أذرع مشقلة بشموع كافور لاتضاء إلا في الأعياد والمناسبات. وعلى جانبي صورة السلطان (عبد الحميد)، الذي كان يشمل الجالسين بنظرة متشككة، أضيء فانوسان صفيحيان بجوانب زجاجية وقمة هرمية تنتهي بمدخنة أسطوانية يعلوها مخروط. ومن الكوى الثلاث المفتوحة في أعلى الجدار الجانبي، قرب السقف المغطى بنسيج خشن، تدفق فيض من وهج النهار الذي تجاوز منتصفه.» (٤)

وتكتسب التفاصيل أهمية أخرى حين يكون الغرض منها تسليط الضوء على مظاهر الكتابة وبعض مستلزماتها التي كانت حينذاك، وهي المهمة التي كانت منوطة برئيس الجندرمة:

«وتغدو الغرفة مثل مزار ولي مترف حيث حديد الأسلحة المعلقة على الجدران يتلامع ببريق أخاذ مضفياً على عمل رئيس الجندرمة المتواضع، طابع الخطورة الذي يزداد ترسخاً عندما تبدأ الخادمة الضئيلة بترتيب أدوات الكتابة على المنضدة، من صحائف ورق وأقلام من ريش النعام مستقرة على مفرشة كتانية، ودواة من الصندل يطل من فوهتها ملواق أبنوسي، وتستقر في جوفها ليقة حريرية تشربت بالحبر، وتعقبها بمرملة مملوءة بالرمل الأحمر، وممسحة حريرية، ومسفاة نحاسية ومقط عاجي.» (٥)

وإذا كان الغرض في مثل هذا النمط من الوصف التفصيلي يبدو واضحاً للقارىء، فإن في الرواية إصراراً غريباً على الامعان في ذكر الأحياء والجمادات واحصاء ألوانها وتصنيف ضروبها وأشكالها المختلفة دون أن يكون هناك غرض وظيفي واضح وراء بعض مظاهر هذا الوصف. ففي الرواية ما يقرب من سبعين لوناً من الطيور والنباتات وعدد غير قليل من ضروب البنادق والحلي والأحذية والملابس، ولو كانت هذه الألوان وتلك الضروب قد جاءت في شكل أوصاف متفرقة واشارات متعددة مبثوثة في مواضع متفرقة من الرواية لما كان في ذلك مدعاة لوقفتنا هذه، إنما الذي يدعونا الى التساؤل عن مبرر ذلك هو مجيء هذه التفاصيل في شكل تحشيد واحصاء مطرد لها في موضع واحد.

وعلى سبيل المثال أنه إذا اراد المؤلف أن يصور لنا متاعب عائلة (آل غافل) وهي تجتاز مصاعب الصحراء وتواجه مخاطر الطيور الكاسرة، فإن المؤلف يلجأ الى ذكر كل ما يعرف من ألوان الطيور الجارحة تلك:

«.. وباصرار غريب ظل يقودهم نحو المشرق دون أن يأبه لشمس الصيف اللاهبة، أو لعواصف الشتاء القارصة، ولا لصرخات النسور السود والرخمة والعقبان وصقور الحميمق والحدءات والبواشق والشواهين والعواسق المحومة فوق رؤوسهم في انتظار من يسقط منهم لتنقض من فورها عليه.» (٦)

واذا ما انتقل المؤلف لذكر حمائم (عداي) السركال نجده يحصي من ألوان الطيور عدداً كبيراً من مثل: الفضفاف والكرمل والزواجل والشوامل والأرافل وطيور البتة وانواع السمسي الأظلم والعنبرية والمسكية وغيرها(٧)

وما يلاحظ في طريقة وصف المؤلف للطيور يلاحظ في وصفه وتتبعه لألوان النباتات المختلفة، فلكي يشير المؤلف الى مرور (أسرة صقر) ببعض النباتات الصحراوية الشوكية، نراه يحصي عدداً كبيراً على هذا النحو:

«.. وحتى تلك النباتات الزاحفة ذات السيقان الرخوة، والتي كانوا يصادفونها في طريقهم، كالبطوش والخنطل والخطمي والعديسة والدعاع، شرعت بالاختفاء مفسحة المجال لنباتات شائكة اكثر بربرية كالزوري ذات الاوراق الابرية، وشجيرات الصريم بزهورها البيض الدقيقة وثمارها العنقودية وأشواكها القاسية، والصمعة بسنابلها الخشنة، والجبجاب ذات الأوراق الابرية والحجال بأوراقها الرمحية وأزهارها الرمادية..» (٨)

وبذات الاصرار الغريب نجد عدداً لا حصر له من النباتات وهي تطالع عيني (هادي بيك) أثناء مروره على ظهر فرسه بجموع

الفلاحين وقت الحصاد.

«.. ففي آخر مرة زاره فيها لم تكن زهرة واحدة قد تفتحت بعد، بينما تغطي الآن زهور لسان الثور البنفسجية مساحات واسعة من خضرة الحقول... تكتنفها لطخات صفر حيث تكاثفت أزهار السيمينيا وأبي خزيمة واللامة والمرير والزفرة. وكانت أزهار الغريرة والقنيبرة الدقيقة تبدو ببياض لونها بوضوح وسط الخضرة المتماسكة المزدانة بأزهار الكريشة والمصيل الحمر وزهور الهندباء والحرفش البنفسجية والنفل الوردية... وكانت النسوة، بمآزرهن ذات الألوان الصارخة، يجرفن الاعشاب المقتلعة، مفرزات الأصناف الرديئة منها كالكنبوع... والغريرة والزفرة... والصغيرة... والسفرندة... والفجيلة.»[٩]

واذا كانت متابعة المؤلف في وصفه لبعض أنواع الملابس والحلي والأحذية تبدو طبيعية في مواضع مختلفة من الرواية ومفهومة، فإن الاصرار على احصاء عدد كبير من أنواع الاسلحة والبنادق في بعض مواضع الوصف يبدو أحوج الى تبريره وكشف الغرض من ورائه.

ومن امثلة ذلك ما عرض له المؤلف من بنادق وغدارات تعود ملكيتها لـ (هادي بيك):

«واحتوته الجدران الأربعة المزدانة بعشرات البنادق والغدارات التركية من كجك وام ركبه وام خبر وام وردة ووجك وبشتاوة وشامية ومكنزي وابي عويدات وأبي طوبة.»[١٠]

ولا يختلف موقف المؤلف من الوصف باختلاف مقام الشخوص واختلاف ظروفهم فاذا كانت هذه أسلحة كبير الملاكين فاننا نجد المؤلف يذكر أعداداً أخرى مساوية لها، مما يمتلكه الفلاحون من بنادق:

«واضطر «راضي» لأن يدع سخريته جانباً. وبنظرة جادة راقب الفلاحين وهم يرتقون السلالم الخشبية ليخرجوا من بين الجذوع التي تسند السقوف السوداء بنادق (أم ركبة) و (نهاية) و (أم خبر) و (ولولة) و (كجك) و (أم سفيفة) و (ام وردة) و (شتاوة) و (مستوفيه) و (ماطلية) و (طكاكة)....»[١١]

ونجد حرص المؤلف ذاته في ذكر أنواع الطيور يتبدى ثانية ممثلاً في تلك الأنواع التي تظهر في القرية أثناء فترة الربيع، مما لا يجعل المؤلف ينسى نوعاً من أنواع تلك الطيور، سواء كان يظهر منها في ذلك الفصل أو ما يهاجر منها خلاله:

«وتحت سقوف البيوت المطلة على النهر لم يعد يتردد زعيق النوارس... وأمام هبوب الريح شرعت أغصان الصفصاف والغرب تهتز بتكاسل يبعث على الرثاء بعدما كانت طيور النقشارة تصطخب خلالها بتغريدها العذب... وحل الآن دور الدراج للتغريد صباحاً وقبيل الغروب... وعلى شجيرات الطرفاء الواطئة كانت البلابل تتنقل من حين لآخر متلفتة... ودفع الدفء الزاحف طيور الدرسه والحسون والحذاف الى الهجرة أيضا. لكن الدفء ذاته أسرع بتفقيس بيوض اللقلق.»[١٢]

وبمثل هذا الحرص على ذكر أنواع الطيور يلجأ المؤلف في موضوع آخر الى ذكر عدد آخر منها وبطريقة تستدعي الدهشة حقاً:

«وانتشرت الهوام والحشرات والفراشات بكثرة، فتناهبتها مناقير السنونو والهزار والقليعي والحميراء. ومن أحراش الحلفاء تصاعد تغريد ذكور الدراج صباحاً وعند الغروب تجاوبها طيور الحمرة... وتزاحمت طيور الزريقة وسط شجيرات العوسج والاعشاب الكثيفة، بينما تحصنت بين نباتات الخرنوب والطرفاء طيور الهازجة وقد نشرت أذنابها السود المؤطرة بالبياض. ترنق طيور الطيطوي مرفوفة بأجنحتها..»[١٣]

إن هذا الحرص على رصد الأشياء واحصائها لدى المؤلف قد أوقعه في خطر تقديمها بنمطيتها هذه من خلال حالات نفسية متناقضة ومواقف مختلفة، فهذا (هادي بيك) في حالة نفسية سيطر اليأس عليها وبدا فيها البيك شارداً مطرقاً ومفكراً بـ (السمسمي الأظلم)، طيره الذي فقده. ولكن على الرغم من هذا الواقع النفسي الذي لا يسمح لهادي بيك أن يتأمل الطبيعة أويدقق في جزيئاتها حينذاك نرى المؤلف يكشف لنا من خلال عيني (هادي بيك) عدداً غير قليل من الطيور والأشجار وحركة الأولى بين الماء والشجر في شكل مراقبة تفصيلية لا يحتملها وضع البيك النفسي الذي يفترض أن يجعل عينيه تتجه الى الداخل وأن ترى ما في الخارج صورة غائمة لا تميز فيها ولا جمال.[١٤]

وقبل أن أنتهي الى رأي قاطع في انتفاء مبرر بعض مظاهر هذه النزعة التفصيلية من الوصف أوعدمه، أود أن أعرض لبعض التساؤلات التي يمكن أن تطرح في مقابل ذلك من قبل من يرى غير هذا الرأي. فما مبرر اللجوء الى هذا النمط من الوصف التفصيلي المبالغ به ياترى؟

الواضح من شيوع هذه الظاهرة أنها تدل على معرفة غير عادية بأنواع الطيور والنباتات والحيوانات والبنادق، وأن الكشف عنها قد يراد منه تأكيد هذه المسألة كما يرى البعض.

وازاء هذا الطرح لا بد من أن نقول إن صحة هذه المسألة لا يشكل أية مزية للرواية، ذلك أن الافصاح عن مثل هذه المعرفة أمر لا علاقة له بواقع العمل الابداعي ودرجة نضجه وثرائه.

وقد يرى اخر أن تأكيد الروائي على هذه الناحية من شأنه أن يعمق من ثقافة القارىء وأن يضيف اليها مفردات كثيرة لا علم له بها. والحق فإنه ليس من مهمة العمل الابداعي أن تكون الوسيلة التعليمية أحد همومه أو متطلباته. ثم ان الاعتراض ليس على كثرة التفاصيل حيث تتوزع في مواضع مختلفة إنما الاعتراض كله منصب على اطراد مثل هذه الاوصاف والاصرار على ذكرها مرة واحدة وفي موضع بذاته.

وعلى الرغم من إيماني بوحدة العمل الأدبي وتحقق شروط تماسكه الفني الخاصة به والتي تجعل من النظرة التجزيئية إليه ضرباً من العبث، على الرغم من ذلك فإني أرى أن اقتصاد المؤلف في بعض مظاهر الوصف ونواحي التفصيل كان من الممكن له ان يضمن لها قدراً اكبر من التماسك وأن يجنب الرواية مخاطر الاكتناز غير العضوي.

لقد حاول الروائي الافادة من بعض معطيات المنهج الطبيعي في روايته حينما عمد الى تتبع أفعال الانسان السلوكية وبعض عاداته التي تظهره في وضع مستهجن أحياناً ومنفر يدعو الى الزراية و (القرف) أحيانا أخرى. فمن أمثلة ذلك تركيزه على مظاهر التمخط والبصق بطرق مختلفة:

ولم ينس الشيخ التمخط بدقة وأناة مرة من هذا المنخار ومرة من الآخر[١٥] / ودس سبابته في أنفه، وتشاغل طويلاً بالنبش فيه كأنه سيقع على جوهرة لا تقدر بثمن![١٦] / وما كادوا يشعرون بأنه قد استيقظ حتى تزاحموا بصخب وكل منهم يحاول الاختفاء خلف الآخر دون أن يكفوا عن اطلاق كركرات مكشومة جعلت مخاط أحدهم يتدلى من أنفه مثل خزامة.[١٧]

ولعله ليس غريباً أن ينزلق الروائي بدافع الحماس الى التهويل من بعض مظاهر الوصف فتكون نتيجة ذلك اتخاذ بعض أوصافه طابع المبالغة، على الرغم من أنها جاءت نادرة في عمل عبد الخالق الركابي هذا.

يبرز ذلك في محاولة الروائي مثلاً تصوير لحظة عناق رسن لراضي عقب خروجه من السجن وصوت قبلاتها:

«تعانق الرجلان وصدى قبلاتها الرنانة يكاد يصم الاسماع.»[١٨] أو تشبيه المؤلف طعم أوراق العنب في الفم بطعم الحنظل حين يقول:

«ومن عريشة العنب التي تفجرت بخضرة جديدة فاندفعت أغصانها في كل اتجاه اقتطعت بضع وريقات طرية حشت بها فمها ولاكتها بغيظ، شاعرة بطعمها الحامض على لسانها كأنه طعم الحنظل.»[١٩]

ومن أمثلة ذلك تصوير المؤلف لدرجة الصوت الذي احدثته إجابة شلال بالنفي، على سؤال تحريضي لياسر في وقت كانا فيه داخل أحد أكواخ الدغل وبحضور الجعيد.

«- نحن عراقيون أباً عن جد والبلاد بلادنا لكننا مطاردون بشكل وبآخر!... فهل ذلك عدل؟

- لا!

كانت (لا) هائلة تردد صداها وسط الادغال زأر بها (شلال).»[٢٠] **وقريب من هذا لجوء المؤلف الى التعبير عن طول إحدى شخصيات روايته على هذا النحو:**

«ورغم كون (سواس) راجلاً إلا أن رأسه الشاهق كاد يوازي رأسي الفارسين.»[٢١]

وقد تبلغ مظاهر المبالغة في تصوير الاشياء حدا لا معقولاً يقترب من طبيعة الصورة الكاريكتيرية، كما في رسم المؤلف لهذه الصورة.

«واستند (يوسف) الى دابته وقد أوشك أن يفقد وعيه.

- مهربون؟!

تساءل مأمور الكمرك باحتقار. ومن زاوية فمه المطبق على مبسم الغليون قذف ببصقة جانبية. وغرس سبابته في صدر (مجبل) بعنف..»[٢٢]

لقد أبدع الروائي حقاً حين عمد في مواضيع كثيرة من الرواية الى اكساب بعض الأماكن والاحداث والشخوص فيه بعداً موحياً ودلالات معبرة عن المغزى بطريقة الرمز مرة والارهاص بالحدث ثانية أو التعبير عنه في شكل معادل فني مرة ثالثة. وقد أجاد في كثير من أنماط هذا الاستخدام، كاشفاً عن امكانات طيبة.

نجد المؤلف يوائم بين ايقاع الفعل البيولوجي المتمثل في ولادة (وضحة) زوج (راضي) وبين ايقاع الطبيعة وبشكل تبدو فيه الطبيعة متوافقة مع الحدث ومباركة إياه. فنحن نجد بدء هبوب الريح ولمعان البرق وأصوات الرعد تتجاوب في الافق مع بداية الطلق.

«ولحظة ثقل جفناها ولجت عمتها الحجرة تتبعها هبة ريح عاصفة تنبىء بقرب سقوط المطر.»[٢٣]

وتزداد صورة الطبيعة بهاء حين تشهد بداية سقوط المطر (رمز الخير والعطاء) قبيل ووضع (وضحة) لوليدها واثناءه حتى نجد العاصفة وقد توقفت والمطر وقد كف عن الهطول في وقت انتهت فيه (وضحة) من وضع مولودها الجديد، عند ذاك ينتهي توتر الطبيعة ويتلاشى التوتر الممسك بجسد وضحة في آن معاً.

«ودوى رعد تفجر في عمق السماء طال للحظات متباطئة مشحونة بالتوتر. وعلى السقف تتابع نقر المطر بشراسة...

وانصفق باب الحجرة الى الداخل، فارتعشت (وضحة) شاعرة بالرذاذ يمس وجهها الساخن. وومض البرق ثانية، واكتسى كل شيء بزرقة زاهية... لم تمض ساعة على استغراقها في النوم حتى استيقظت (وضحة) على صراخ الطفل. وكانت العاصفة قد سكنت، وتوقف المطر عن السقوط مشيعاً في الجو رائحة رطوبة عذبة تمازجها رائحة دخان وخبز طازج.» (٢٤)

وبطريق الارهاص بالحدث يلجأ المؤلف الى التعبير عن الحدث المتمثل في الأخطار التي أحدقت بالبيك وانتهت أخيراً الى تهديد سلطته وانقسام الملاكين من حوله وتمرد الفلاحين عليه. كل ذلك استطاع المؤلف الايحاء به عن طريق موت أحد الطيور التي كان يعني بتر بيتها والعثور عليه ميتاً وقد دبت النمال على جناحه وعلت ذراع البيك نفسه في محاولة لتعميق إحساسه بخطر الموت الذي يتهدده على يدي (راضي) الذي يمر من أمام بيته (عقب خروجه من السجن) في ذات اللحظة التي يبدو فيها البيك وقد عثر على الطائر الميت وفي جو من الظلمة التي بدت تغشي الجو مؤكداً الاحساس ذاته:

«وعلى وهج الشفق الأحمر حدق في ذلك الشيء الذي أطبقت أصابعه عليه. ولم يكن غير جناح السمسمي الأظلم المرقط وقد تيبس واحتشدت عليه أسراب نمال دقيقة. وبهدوء غريب ترك يده تنسدل الى جانبه. وعاد يحدق ثانية عبر الزجاج المتسخ. وبقي على وضعيته تلك للحظات لا يريم حراكاً. غير أن ضجيجاً مكتوماً تصاعد من الأسفل انتشله من شروده، فنفخ على الزجاج، وبأصابع متجلدة من البرد مسح عليه. وعبر الزقاق الرئيس، حيث تكاثفت ظلال المساء، لمح بصعوبة حشداً من الأطفال يحيطون برجل مديد القامة يغذ الخطى الى الأمام. وتابعه بنظرة حتى رآه ينحرف نحو حارة جانبية. وانتبه لدبيب النمال على زنده... وبنظرة مظلمة عاد يحدق نحو السطوح التي غشيتها عتمة الليل الهابط ولم يدر لم خيل له أن ثمة عدوا يتربص به خلف كل جدار وانحناءة سقف؟ كأن القرية بكاملها تحولت الى كائن خرافي انتصب امامه بتحد، وما دقات جومة الحائك سوى رجع نبضات قلبه الطافح بالحقد!» (٢٥)

ولعله غير خاف ذلك الاحساس المتبادل لدى البيك بين جناح الطائر المتيبس وبين زند البيك الموحي بالفجيعة ثم دبيب النمال على ذلك الزند، الى جانب إحساس الشخصية بالخسارة وبانتصاب القرية أمامه وكأنها تتحداه في شكل كائن خرافي وخطر وشيك.

وقد سبق للمؤلف أن أوحي بهذا الخطر في شكل لمحة عابرة تمثلت في هرعه الى حمائمه لحمايتها من خطر نسر أسود عاري الرأس (*) والرقبة كان قد حوم حولها بجناحين مخيفين.

لقد كان اصطدام راضي بهادي بيك محتماً منذ قدومه القرية، فقد كان راضي يحس ذلك بطرق مختلفة سعى المؤلف الى التعبير عنها باكثر من وسيلة فنية.

من هنا فليس مصادفة أن تنتهي قطعة النسيج التي أتمها (قاسم) الحائك في نهاية القسم السادس من الرواية، تنتهي بصورة مكتملة الخطوط وفي شكل عقربين يتهيآن للصراع، في وقت كان فيه حوار راضي مع قاسم يدور كله حول صراع الفلاحين مع سلطة الملاك واستغلال الأخيرين لهم. وهو أسلوب فني اتخذ من التعبير الرمزي ذي الدلالات الموحية بالفكرة أساساً له **.

وحين يدفع المؤلف بعجلة الاحداث الى حيث ينجح راضي في تجميع الفلاحين والحاق الهزيمة بهادي بيك والتفرقة بينه وبين الملاكين، حينذاك نجد المؤلف يعقد صلة بين عادات (المسكي) - أحد طيور بيك - وأحداث حياته وبين راضي الذي بلغ كره (هادي بيك) له حداً دموياً جعله يلجأ الى قطع رقبة الطائر، الصورة (البديل) لراضي معلناً عن بدء تصميمه على اسكات صوته الى الابد بتنفيذ مهمة قتله التي اتفق عليها مع (عداي) السركال.

وليس استغلال راضي لسذاجة الفلاحين وظروف موت أحدهم وحده ما يقوي صورة الشبه بينه وبين طائر بيك، إنما ذلك التوق الى الانعتاق والتصميم على التحرر الذي عبر عنه المؤلف بعمق في محاولة الطائر تحرير أحد جناحيه من قبضة البيك المهلكة هو ما يمكن أن يضاف الى صورة الشبه بين الاثنين (راضي ورمزه).

«.. ولم يدر لم تذكر تلك العصرية الشتوية التي دخل فيها ابن الحكيمة القرية!... ففي ذلك اليوم لمح هذا الطائر وهو يقترب من الحمامة العنبرية مغتنماً موت فحلها السمسمي الأظلم... والآن فقط اكتشف سر نفوره من هذا المسكي... الا يشبه «راضي» الذي حل القرية واستغل غباء فلاحيها لينصب نفسه كبيراً عليهم؟!

وبانتفاضة مفاجئة حرر الطائر أحد جناحيه من قبضته ورف به رفة واحدة. لكنه لم يمهله فقد شد بقبضته بعنف على جسده الساخن. وعلى الفور ارتخى ذلك الجناح الطليق ومال الرأس الدقيق جانباً فأفرد أصابعه، وبصوت مسموع ارتطم الجسد المستكين بالأرض. وسال خيط دم نحيل من المنقار المفغور ليلطخ حبة قمح. في تلك اللحظة وعيناه الذاهلتان مثبتتان على بقعة الدم قرر أن يأذن لسركاله بالشروع بالعمل.» (٢٦)

إن صورة قتل البيك للطائر إنما جاءت هنا في شكل معادل فني للحدث الواقعي، وهو أسلوب أخذ كل شيء فيه دلالاته الرمزية

المعبرة، فحتى سقوط قطرة دم الطائر على حبة القمح لا تعدو كونها إشارة فنية ذكية موحية بسببية الصراع وأساسه، ذلك الصراع القائم على قوت الفلاحين وجهدهم المهدر.

وحين يخطط (عداي) السركال لقتل (عناد) وفق خطة غايتها توريط راضي بها، يدعوه الى بيته، ويتوجس عناد من هذه الدعوة المريبة لتبدو لنا مخاوفه غامضة أول وهلة على هذا النحو الذي يقدمه لنا المؤلف من خلال صورة ذات دلالات موحية.

«وبنظره زائغة راقب ذبالة السراج الصفيحي المركون على صندوق خشبي وهي تخفق برقة مرسلة خيط دخان نحو سقف الطارمة وحشد من فراشات الليل الدقيقة يحوم حولها بحمية. وعلى حافة الصندوق استقرت جرادة خضراء غابت في تأملاتها الغامضة لوقت طويل... الخ»[٢٧]

ولكن هذه الفراشة سرعان ما تقترب من جذوة السراج الحارق في وقت ازدادت فيه مخاوف عناد من دعوة عداي له وتعمق إحساسه بالخطر المحدق به تماماً كما لامس الخطر اجنحة الفراشات.

«وكان «عناد» يستمع له برأس منكس مدققاً النظر في الفراشات التي لسعت أجنحتها جذوة السراج، فشرعت تدب على الصندوق الخشبي بحيرة. ولأول مرة في حياته اكتشف وجود هذه الأصناف العديدة منها!»[٢٨]

ويستمر المؤلف في خطته الرامية الى تعميق إحساسنا بقرب وقوع حدث الجريمة وحتميته حين يوظف الأجواء والأشياء جميعا في شكل أصوات مستهجنة وطيور شؤم وحيوانات وحشية وذلك بغية الايحاء بحدوث الجريمة.

«وكان الليل على وشك الانتصاف والقرية غرقت في نومها منذ وقت طويل، فلا صوت يسمع سوى خرير ماء في ساقية قريبة ونباح كلب يتردد في موضع بعيد وفوق رأسه رف طائر بوم بجناحيه ومرق بسكون... وثمة بقع مضاءة تتوهج في منتصفها بالضبط بدت بنظره أشبه بعيون وحش خرافي يجد بمطاردته.»[٢٩]

وفي خاتمة الفصل قبل الأخير وبالضبط عندما يقرر الرجال الثلاثة (مجبل وياسر وراضي) البدء بالعمل بعد أن تم اتفاق التعاون بينهما يلجأ المؤلف الى توظيف الطبيعة في لحظة من لحظات اشراقها الذي بدد عتمة الكوخ، للتعبير عن الأمل المشرق الذي ينتظر تلك العتمة التي تلف حياة أهل القرية، الى جانب حركة النحلة الكسلى الموحية ببدء مرحلة العمل الشاق والجدي.

«وفي الصمت المطبق ظنت نحلة بتكاسل. وكانت الشمس التي نفذت باشعتها من خلال الفسحات المبثوثة بين الجدران القصبة، قد رقطت الأرض بشرائح متلامعة بددت عتمة الكوخ تماماً.)[٣٠]

ومن الواجب بعد أن انتهت الرواية نهاية ايجابية أن ننوه بأن نهايتها بفصل الخريف إنما جاء ليكون معادلاً فنياً لزعزعة سطوة الملاكين وفقدانهم هيبتهم ومقتل سركالهم أكثر منه معادلاً لمكتسبات الفلاحين. يؤكد ذلك تحليق تلك النسور الصلعاء البشعة وسط ذات المنظر الذي ابتدأت به الرواية وانتهت إليه؛ مرة في شكل ارهاص به في مفتتحها وأخرى في شكل تحقق له على مستوى الواقع في نهايتها.

وقد يلجأ المؤلف الى توظيف صورة الطبيعة المتجهمة بعد أن يكسبها من صفات العتمة والضيق الخانق والجمود وما يضفي عليها من مسحة غموض، يلجأ الى ذلك للتعبير عن واقع الحدث السلبي ولتعميق احساسنا بالطابع الفاجع للأحداث، وبخاصة في جرائم القتل وأحداث الموت عامة.

نجد مثل هذه الاوصاف وهي تتبدى مثلاً لتلك العيون التي كانت تجوس في الليل متواطئة لتنفيذ جريمة القتل التي راح ضحيتها (جبر) أحد الفلاحين.

وازدادت ابتسامته البلهاء اتساعاً وهو يجول بعينيه الوحشيتين عبر وجوههم التي أضفى عليها الضياء الرمادي الخافت مسحة غموض[٣١] / واكتنفتهم ظلمة الحارة الضيقة فتقدموا ببطء محاذرين[٣٢] / فاحتوتهم ظلمة شاملة جعلتهم يتصادمون ببعضهم ويتخبطون بالجدران والأشياء التي تعترض سبيلهم[٣٣] / لمحوا من فوقه [السياج] بروزات وانحناءات جدران قائمة على سطوح البيوت المجاورة، تخللتها رؤوس أشجار ساكنة تماما زادها ضياء القمر غموضاً.[٣٤]

وقد نجد الطبيعة وهي تتخذ لها صفات قريبة من هذه الصفات في حوادث الموت القدري كما حدث في وفاة (ضمد):

«غاصت الشمس وسط أشجار النخيل وغشيت الأرض عتمة رمادية جعلت ظلال القبور المقببة تتداخل ببعضها ملغية الحدود الفاصلة بينها.»[٣٥]

إن العتمة والا ظلام اللذين تتبدى لنا الطبيعة عبرهما في جرائم القتل على وجه الخصوص وما يلازمهما من أوصاف موحية بالجمود والغموض، إن هذه الأوصاف إنما تتجاوز مستواها الواقعي المألوف لتقدم نفسها في شكل مجازي ودلالات موحية بالمغزى الذي تريد الرواية إيصاله الى القارىء.

وخلافاً للالتزام الواقعي بوحدة الزمان من قبل المؤلف وهو ما تحتمه طبيعة العمل الابداعي الذي يتخذ من مرحلة تاريخية ما منطلقاً له، خلافاً لهذا وجدنا الوحدة المكانية لدى الروائي تكتسب أبعاداً فنية تخرج بها عن أي تأطير واقعي أو أبعاد حرفية وهو أمر أتاح

للمكان أن يتخذ أشكالاً ودلالات خاصة لم يكن من الممكن أن يتخذها لو شاء الروائي لنفسه الالتزام الحرفي بالتفاصيل الواقعية لتلك الوحدة المكانية.

لقد بدت (القرية) لنا عالماً فسيحاً واسعاً، بل لقد بدا فيها كل شيء عالماً قائماً بذاته، (فبيت جبر) الذي شهد مقتل صاحبه غدا وكأنه الأرث الكفاحي الذي يستصرخ من يأخذ الثأر لصاحبه. وقد قاد إليه بالفعل أقدام راضي الذي ألهب حماس فلاحي القرية ونظمهم باتجاه انتزاع حقوقهم من الملاكين.

وبيت جبر الذي شهد جريمة القتل هو ذاته الذي شهد ولادة الطفل (ابن راضي) الذي ينتسب الى حمولة آل غافل.

أما (تل السواد) فقد بدا هو الآخر معلماً شامخاً في الرواية شديد الغنى والايحاء بعد أن شهد من الاحداث أكثرها غرابة وأشهدها تنوعا وتضاداً.

شهد تل السواد موت (صقر) ودفنه عنده، في ذات الوقت الذي شهد فيه مقتل (عناد) على يدي السركال الذي قتله ومقتل الأخير على ذرات ترابه أيضا، فضلاً عن دفن مجبل (الجعيد) لعدد من أهل القرية ممن فارقوا الحياة بفعل أساليب الملاكين وجرائمهم أو لأسباب قدرية. إنها أرض البدء والانتهاء؛ الأرض التي شهدت انطلاقة المعدمين نحو الانعتاق من أسارهم وعبوديتهم ولم تستطع أن تنجو من دنس المعتدين وجرائم القتلة.

وفي الحق فإن ايقاع الرواية يظل محافظاً على درجته وسمته منذ بداية الرواية وحتى فصولها الأربعة الاخيرة التي تبدأ فيها الاحداث حينذاك تأخذ شكلاً من التوتر وحدة في الايقاع متأتية مما لتلك الأحداث من فاعلية وحسم لكثير من علاقات الرواية الاجتماعية فيما بعد.

ولعل اقتصار هذا الجزء الصغير من الرواية على الاحداث الحاسمة والمؤثرة في بناء الرواية وموضوعها الأساس هو ما اضطر الروائي الى ضغط هذا الجزء وتكثيفه بطريق حشد الاحداث واطرادها أحيانا أو الخروج عن منطق أحدث الرواية ذاتها في أحيان أخرى.

وأحسب أن استطالة الرواية ضمن ذات الايقاع حتى الأقسام الأربعة الأخيرة هو ما حدا بالركابي فيما بعد الى هذا التكثيف، وهو ما يعني أن الامتداد في الجزء الأول (ما يزيد على ٤٥٠ صفحة) قد جاء على حساب الضيق في الجزء الثاني.

وفي ظني أنه كان على الروائي أن يتخلص من ذلك بأحد أمرين، فإما أنه كان بامكانه أن يمهد لتلك الاحداث قبيل ذلك الجزء وقبل أن تتخذ الرواية هذا الشكل من الامتداد أو أنه كان بامكانه أن يتيح للأقسام الأربعة الأخيرة أن تتخذ وضعها الطبيعي الذي يكفل لاحداثها تبريراً منطقياً ولتتابعها زمناً معقولاً لا تبدو فيه سريعة ومضغوطة.

ولعل مما يتصل بمعقولية الأحداث وامتلاكها لمنطقها السببي تحشيد المؤلف مثلاً للمصالحة التي كان من المفترض لها أن تتم في مسجد القرية بين (راضي) و(عداي) أو بين الفلاحين والملاكين كما أراد لها المؤلف أن تبدو، أقول تحشيد المؤلف لذلك الحدث أفراد القرية جميعاً، رجالاً ونساء تمردوا بسهولة على جبروت (البيك) الذي كان بامكانه أن يذيقهم مر العقاب وأن يعيد الأمور الى نصابها، وتعمدوا هؤلاء من ثم المرور بمنزله، وبضمنهم جميع الملاكين الذين قرروا الذهاب للمصالحة وأطفال القرية ورجالها، المكفوفون منهم والمجانين وذوو العاهات، بل ان (حميد) نفسه، خادم البيك المطيع، لم يتخلف في النهاية عن تحدي البيك والالتحاق بموكب القرية هذا!

ومما يتصل بهذه المسألة أيضا نجاح (راضي) في أن ينصب نفسه رأساً لتلك الأسر الفلاحية وأن يجعلها تتسمى باسم عائلته (حمولة آل غافل).

وإذا كان نجاح (راضي) في جعل جموع الفلاحين تنضوي تحت لواء تنظيم عشائري يبدو طبيعياً فإنه ليس من السهولة الاقتناع بأن بامكان الغريب الذي يبدو منقطعاً ومجهولاً وطارئاً على القرية، اقناع العائلات الفلاحية بربطهم باسم عائلة مجهولة عندهم (وفي ذلك معنى من معاني السيطرة)، فضلاً عن أن راضي هذا كان أصغر رجال العوائل الفلاحية كافة. وكم كان بحاجة الى أن يدفع عن نفسه تهمة التسلط وزعامة تلك الجموع بدلاً من تأكيدها بسلوكه ذاك!

واذا ما انتهينا من هذا فإن خروج (راضي) على ارادة البيك ورغبته في ضرورة اعتذاره من سركاله في ديوانه واملاء (راضي) لشروطه على رسول البيك والمتضمنة اجراء مصالحة في مسجد القرية بدلاً من ديوان البيك، وهو ما يتضمن اهانة للبيك وانتقاصاً من هيبته.

وضمن الاطار ذاته يمكن النظر الى قبول (عناد) لدعوة (عداي) السركال له في بيته على العشاء بعدما دب بينهما من العداء والبغضاء، على الرغم من المخاوف والريب التي راودت نفس (عناد) من تلك الدعوة.

وحين يخبر عداي عناداً بتكليفه وحده دون سائر الرجال بحراسة محاصيل الحصاد في تلك الليلة ويسلمه بندقية تزداد مخاوف عناد من تلك المهمة ويتشكك في احتواء البندقية على اطلاقات، لكنه

ولغير ما سبب واضح أو معقول (وسط مشاعر الخوف تلك) لا يكلف نفسه حتى مهمة التأكد من شكوكه هذه!

ولعل الاحداث تصل حدا من الغرابة حقاً حين يتسلل عداي الى عناد ليلاً طالباً منه بسخرية وهوس عصابي في الوقت ذاته أن يصوب إليه بندقيته وأن يأخذ فرصته قبل أن يفعل هو ذلك. وهي مخاطرة كان من الممكن جدا أن تكلفه حياته في شكل موت مجاني، وهو الذي كان مصمماً على قتل خصمه غسلاً للعار، وليس ثمة ما يخلص عداي من هذا المصير سوى الاعتماد على يقين غريب باحساس عناد آنذاك بأن البندقية لا بد أن تكون فارغة والحالة هذه.

وتصدق هذه الحدود ويرمي عناد البندقية لعداي معقباً على ذلك بقوله إنه كان يعلم. بخلو البندقية من الرصاص ليأخذ الأخير البندقية منه ويصوبها نحوه مردياً إياه قتيلاً.

إن اقدام عداي على مثل هذه المخاطرة التي تجعل من الموت حدثاً مجانياً لا تتأتى على ما أظن إلا لصاحب رؤية عبثية وليس لرجل صمم على قتل غريمه والاقتصاص منه تحت ضغط تشهير الآخرين بعلاقة القتيل بزوجه وآخرهم البيك الذي شتمه وقال له ذلك علناً وعلى مرأى من الملاكين جميعاً.

ولعل لجوء البيك الى بعض التصرفات التي لا تليق بمكانته وتسيء الى منزلته وتطيح بهيبته مرة واحدة من مثل احتفائه المبالغ بياسر في ديوانه وانصياعه لما أملاه عليه من شروط وتلقيبه إياه بـ (سيد ياسر) ثم نجاح الأخير في تأليبه على سركاله وشتمه له وتعريضه بشرفه أمام الملاكين وأخيراً تحدي السركال له وتهديده إياه بالقتل، كل تلك الاحداث إنما تنطوي على قدر غير قليل من الغرابة في تجاوزها لمنطق الاحداث وطبيعة العلاقات السائدة والتي رسمت الرواية لها صورة وضحت فيها منزلة (هادي بيك) وعلاقته العبودية بالفلاحين ثم علاقة البيك نفسه بالسركال وبالملاكين وهي علاقة شهدت احتراماً دائماً وطاعة فيها قدر غير قليل من الخشية والتقية.

وضمن الاطار نفسه يمكن النظر الى انقلاب الفلاحين على الملاكين ومحاولاتهم السخرية منهم (هم وأطفالهم) في الطرقات بالجري وراءهم وشتمهم بل والتعدي على حرمة (هادي بيك) نفسه وتقييد خادمه وربطه داخل كيس ورميهم إياه داخل منزله.

ويبدو لي أن الروائي كان مشغولاً، في القسمين الأخرين أو الثلاثة من روايته، بتهيئة كل الظروف التي من شأنها خلق نهاية مرضية لها حتى وان اعوز بعضها المبرر الكافي كما أشرت الى بعض المواقف وكما حدث في خروج ياسر من السجن في وقت هرب فيه راضي الى دغل القرية تخلصاً من اتهامه بالقتل وغدا الأمر بحاجة الى من يكمل مسيرته.

واذا كان اختيار (هادي بيك) وسركاله لعناد وتخطيط السركال لقتله قد أريد من ورائه اتهام (راضي) به وايداعه السجن، فإن هذا الاختيار قد جاء في غير محله بعد أن دبت العداوة العلنية ومشاعر الحقد بين السركال وعناد وأصبحت مشاعر عناد في جانب راضي الذي نجح في تأديب السركال آخر مرة.

ومن هنا فقد كانت محاولة التخلص من عداي كفيلة بأن تجعل أصابع الاتهام تتجه الى السركال بدلاً من راضي، ناهيك عن الحقد الذي يكنه السركال نفسه لعناد بسبب ما يظنه من علاقة له بزوجه من وراء ظهره.

واذا كانت الرواية قد قدمت التنظيم العشائري كمنطلق ايجابي فانها إنما تقدمه كذلك في حدود الفترة التاريخية التي كان العراق يمر بها آنذاك (وهو ما أكده منطق الرواية نفسه)، وليس من منطلق اتخاذ المؤلف لها رؤية ومنطلقاً اجتماعياً صحيحاً في وقتنا الراهن.

ولكن الذي يبدو غير **مفهوم لنا أن يجعل الروائي من (ياسر)** شخصية منتقدة لمواقف **(راضي) ومحاولاته تلك من خلال رؤية** متقدمة وسابقة لمرحلتها **وذلك حين عاب على راضي عقليته العشائرية.**

«.. قال عنك إنك «فتى جيد... لولا... كونك عشائرياً»! [٣٦]

ومن المواقف المتصلة بشبهة قصدية بناء الحدث الروائي سكوت البيك والملاكين على تلك التحركات المشبوهة التي كان (ياسر) يقوم بها عقب خروجه من السجن واتصالاته براضي ومجبل ومجموعة الهاربين في الدغل، والذين كانوا قد بدأوا يشكلون خطراً حقيقياً على سلطة الملاكين وعلاقتهم بالفلاحين ثم الابقاء على ياسر طليقاً.

فما الذي كان يحول دون اعتقال أحد أفراد أسرة راضي (بعد أن هرب الى الدغل) كاتخاذ (رسن) رهينة مثلاً أو إجلاء العائلة عن أرض القرية خاصة وأنها كانت تقيم في دار متروكة ترجع عائديتها للبيك نفسه، في محاولة للضغط على (راضي) وتسليمه لنفسه جراء ذلك وتخلصاً مما يشكله من خطر عليهم في النهاية؟

ويبدو لي أن المؤلف قد توهم في تصوير أحد مواقف الرواية، ومصدر هذا الوهم إنما يتمثل في حدث وصول ستة رجال ملثمين الى دغل القرية وبضمنهم (نادر) الذي بدا أكثرهم شأناً، حيث يخبرنا المؤلف أنه حين وصل هؤلاء الرجال الى الدغل والتقوا بـ (راضي) و (مجبل) سارع (نادر) باماطة اللثام عن فمه.

«وانشق الاخدود عن قامة شخص عريض الكتفين يتبعه أشخاص آخرون عدهم (راضي) دون أن يغير من وضعيته ـ امعاناً في لا مبالاته ـ فوجدهم ستة رجال ملثمين انعكس ضوء القمر على فوهات البنادق التي تنكبوها. وافترشوا الأرض العارية بينما جلس ذو الكتفين العريضتين، الذي بدا اكثرهم شأناً، على لبادة (مجبل) وأماط اللثام عن فمه ليشير بذقنه نحو (راضي) ويتساءل:

ـ أهو الغريب؟»[٣٧]

وينتقل المؤلف بعد أسطر قليلة الى (راضي) الذي بدا محدقاً بـ (نادر) متأملاً ملامح وجهه، لكنه ينسى هذه المرة أن الرجل قد أماط اللثام عن وجهه قبل أسطر ليشير من جديد الى اختفاء ملامح (نادر) خلف لثامه دون أن تطرأ حركة جديدة على الموقف أو تكون هناك فاصلة زمنية ما:

«إنه (نادر). وتذكر (راضي) كتلة الشعر الكثيف التي كانت تعلو رأسه. وعندما دقق النظر لم ير على ضوء القمر سوى وجه كاد يختفي اكثره خلف اللثام..»[٣٨]

وثمة موقف مهم في الرواية يقدمه لنا المؤلف بطريقة جميلة وبارعة. ولعل سر جمال هذا الموقف يكمن في التزام الروائي منطق الواقع وتجنبه الافصاح عن كنه ذلك الموقف على مدى صفحات الرواية التي تنتهي دون أن يطمئن القارىء الى معرفة يقينية بواقع الامر وذلك رغبة من المؤلف في الابقاء على عنصر الشك قائماً في نفوسنا وأذهاننا.

ففي مجتمعاتنا الشرقية تكتسب (الاشاعة) أحياناً قدرة سريعة على الانتشار والنمو حتى تغدو في مصاف الحقيقة الأكيدة، غير القابلة للنقاش وربما أدت الى حوادث مختلفة وجرائم قتل فظيعة.

وهذا ما حصل في رواية عبد الخالق الركابي حين زرع المؤلف في أحشائها إحدى الشائعات التي تناقلها أهل القرية عن علاقة غير شرعية ربطت بين زوجة السركال (شفيقة) وبين مساعد السركال وأحد زكيميته (عناد) ويده اليمنى الذي كان يأتمنه على بيته ويكلفه بمساعدة زوجه في تقطيع الأخشاب وبعض ما تحتاجه من أعمال البيت.

ولا ينجو السركال نفسه من تلك الشكوك التي تتناهب روحه وتقلق فكره على الدوام، ليس لمحض سماعه تلك الاشاعة وانما لتفكيره في طفله الذي وضعته زوجه في أعقاب تردد (عناد) على بيته ومساعدة زوجه، بعد ان ظلت عاجزة عن أن تهبه طفلاً لمدة عشر سنوات، ولاحساسه الدائم بوجود ملامح شبه كثيرة بين ابنه وعداي هذا.

ويمسك المؤلف عن التصريح بالحقيقة او إضاءة تلك العلاقة حيث لا نقف منه إلا على موقف ـ بطريق التداعي الذهني لدى عناد ـ بدا فيه عناد وشفيقة وهما تحت وطأة الاثارة ورغبة الاشتهاء الجسدي الذي يقطعه عليهما دخول السركال الى بيته في تلك اللحظة.

ـ «لكن ما جدوى ذلك؟ عشرة أعوام مرت على زواجنا حطم عداي خلالها اكثر من تخت... دون نتيجة!).

عندها وجد (عناد) في نفسه الجرأة الكافية لأن يلتصق بها شاعراً بلحمها المحرق يلسع جسده من تحت نسيجي ثوبيهما وكاد يدعوها لأن تجرب معه حظها لترى هل أن التخت سيتهشم تحت ثقليهما أيضاً دون جدوى! غير ان وقع خطى تردد في الباحة وأطل «عداي» عليهما بوجهه الدموي فاحتبس الكلام في حلقيهما...»[٣٩]

ويحدث لشفيقة ما يمكن أن يحدث على ارض الواقع حيث يسارع (عداي) بدافع من تعريض (هادي بيك) بسمعة زوجه، يسارع الى قتل زوجه ومن ثم (عناد) لتنطوي علاقتهما الحقيقية دون أن نكتشف حقيقتها الأكيدة.

وعلى الرغم من براعة المؤلف في اعتماد هذه الوسيلة الفنية الا أننا نجد أن عدم احتراس المؤلف احتراساً كافياً جعله يضفي على طريقة موت شفيقة ـ من حيث لا يقصد ـ بعض الظلال التعبيرية التي أوحت بسلبيتها أو بادانتها أخلاقياً، وهو موقف لا يتفق ومنطق الرواية أو رغبة المؤلف.

لقد عرى المؤلف جثة (شفيقة) بعد موتها فاظهر لنا مفاتنها الجسدية ضمن حركة غير مبررة لرفع ثوبها عنها. ولم يكتف المؤلف بذلك بل أضاف اليه اختياره لموضع الاصابة وتجمع الدم تحت الفخذين بالذات.

واذا أضفنا الى ذلك كله طريقة وصف المؤلف لعري جسد شفيقة واختياره لبعض ألفاظ الوصف التي لا تخلو من دلالة من مثل وصفه لانفراج فخذيها بالانفراج الداعر، اذا أضفنا الى ذلك كله هذا الامر لادركنا مدى الخطورة التي يمكن أن ينجر اليها الكاتب جراء عدم الانتباه الكافي لبعض ما يمكن أن يعبر عنه أسلوب فني ما أو يحتويه من ظلال.

«وجمدوا في موضعهم موسعين الطريق لرئيسهم الذي سرعان ما ظهر بصلعته الجرداء المتألقة لينتصب فوق جثة (شفيقة) الممدة على ظهرها وثوبها الداكن قد انحسر عالياً كاشفاً عن فخذين هائلين انفرجا بشكل داعر وثمة بركة دم تجمدت تحتهما.»[٤٠]

وبودي أن أقف قليلاً عند جانب العنوان من الرواية: (من يفتح باب الطلسم) فلقد مثل هذا العنوان العمود الفقري للرواية والأساس الذي قام عليه البناء الفكري لها.

إن الروايه حين تتخذ من باب الطلسم، أحد أبواب سور بغداد القديمة التي تنبئنا الرواية أن احد سلاطين العثمانيين قد سده بالآخر عقب خروجه من بغداد، ايماناً منه ببقاء خضوع المدينة لسلطانهم، ان اتخاذ الرواية هذا المعلم المادي إنما أريد له ان يتضمن الى جانب ذلك بعداً رمزياً يتمثل في زوال سيطرة العثمانيين حال اتمام الشعب لعملية فتح هذا الباب عبر كفاحه النضالي.

من هنا فقد ظلت الرواية تلهج على لسان ياسر - احدى الشخصيات المحورية التي اسهمت في قيادة جموع الفلاحين واكثرها وعيا - بالرغبة في فتح الباب (الرمز)، ولتجعل الرواية هذه الرغبة النقطة المضيئة التس ظلت تلتمع أمام أعيننا على مدى صفحات الرواية.

ولكن الرواية انتهت دون أن ينجح اهل القرية في فتح باب الطلسم او الاقتراب منه. لقد انتهت بحصول الفلاحين على بعض الامتيازات اليسيرة جراء ضعف السلطة المركزية ومجيء مسؤولين ضعاف، وهي مكاسب طارئة مرهونة بفترة ومعرضة الى التقويض حال زوال مسبباتها الموضوعية التي أدت إليها.

واذا كان الامر كذلك فما هو الرابط بين الطموح الثوري الكبير الذي تضمنه عنوان الرواية وبين ما أنتهت اليه من نتائج؟ وما هو المغزى وراء موقف المؤلف هذا؟

إن من حق القارىء - موضوعيا - بعد ان استطاع الشعب التخلص (فعليا) من سيطرة الحكم العثماني، ان يرى الرواية تنتهي الى النتيجة الأصدق واقعيا والأهم فكريا لا ان تقف دون ما رسمه الشعب من نهاية للتسلط والاستغلال في رواية أريد لها ان تصور جانبا من ملحمة نضال هذا الشعب العربي العظيم.

ولكن قد يقول أحدنا ان الرواية كانت اكثر صدقا في التعبير عن واقع المرحلة التاريخية التي تعرضت لها والظروف التي لم تكن لتسمح باكثر من ذلك. ونحن نتفق تماما مع من يذهب هذا المذهب الذي لا يرى تحميل المرحلة اكثر مما تحتمل، ولكن ملاحظتنا التي تبقى شاخصة وسؤالنا الذي يظل معلقاً هو: ما الذي جعل المؤلف يقف في روايته عند حدود هذه المرحلة التاريخية التي لم تنته الى طموح ذي بال دون أن يكمل مسارها الى حيث الثورة الكبرى، وهي الرواية الاولى التي اريد لها ان تعبر عن ملحمة نضال شعبنا ضد السيطرة العثمانية؟

ان الرواية تبقى مؤرجحة - فيما أظن - على رأس هذا السؤال الموضوعي المهم، ولن يتاح لها ان تستقر تماما أو أن تحله الا حينما يتاح للروائي أن يكمل مسيرة جهده الابداعي هذا في جزء أو أجزاء أخرى تكون هذه الرواية جزءا غير منفصل عنها.

ولعل من حق هذه الرواية وصاحبها على القارىء العراقي في النهاية ان يباركها وان يحتفي بها احتفاء يليق بمكانتها باعتبارها أول رواية عراقية تصور لنا تلك المرحلة التاريخية المهمة من حياة شعبنا ونضاله وتستكمل هذا النقص الابداعي.

وفي النهاية فإن أية محاولة في التصدي لدراسة هذه الرواية أو تحليلها ونقدها تبقى عاجزة عن الوفاء بجهد الركابي هذا وقاصرة عن بلوغ مستوى عذابات هذا العمل الابداعي الكبير.

رسالة الاردن

الشاعرة العربية المغتربة نعومي شهاب



شاعرة امريكية متميزه تروي تراثها العربي شعراً، هذه الشاعرة هي نعومي عزيز شهاب، وهي من أصل عربي، وقد زارت الأردن مؤخراً، واهتمت بها الصحافة الأردنية، وحفلت بها الجامعة الاردنية، حيث التقت جمهرة من المثقفين، وقدمها الدكتور محمود السمرة نائب رئيس الجامعة الاردنية للشؤون الاكاديمية وعميد البحث العلمي والدراسات العليا، في اللقاء المفتوح الذي عقد في قاعة اجتماعات العمداء - هذه الشاعرة الشابة لم تتجاوز التاسعة والعشرين، وقد نالت حظوة وشهرة واسعة. والدها هو السيد عزيز شهاب الذي يعمل رئيساً لتحرير جريدة دالاس ديلي نيوز. وتخرجت نعومي من جامعة ترينتي عام ١٩٧٤ بدرجة شرف ومنذ ذلك الوقت وهي تقوم بتعليم الشعر في المدارس، وهي متزوجة من رجل قانون.

وجمعت هذه الشاعرة الفذة بين الشعر والموسيقى. وقد فازت الشاعرة نعومي بجائزه الشعر الوطنية لعام ١٩٨١، وكان والدها قد هاجر من القدس الى الولايات المتحدة، وعمل هناك وبرع في الصحافة. وعبرت نعومي شهاب بشكل مؤثر يعكس تقديرها للتراث العربي الاسلامي وزاد في جماليات شعرها وبساطته أن لحنت بعضه وغنته بمصاحبة عزف قدمته هي نفسها على الغيتار، وكما جاء في النشرة الصحفية المرافقة لزيارة الشاعرة ووالدها والوفد المرافق:

عاشت السيدة نعومي في جنوب غرب الولايات المتحدة، حيث جمعت بين شغفها بالشعر والموسيقى. وشعرها هو صورة عن الشعر العربي والقصص التقليدية التي تروى في جنوب الولايات المتحدة.

وقد قدمت الشاعرة الشابة روائعها على مسرح «وولف تراب» الريفي القريب من العاصمة واشنطن في الثالث عشر من تشرين الأول وأوائل تشرين الثاني برعاية مسرح الشعر الدولي وذلك بالاشتراك مع المؤسسة الثقافية العربية الاميركية في واشنطن، وهي ثانية ستة فنانين يشتركون في سلسلة تقديمات بعنوان «شعر وموسيقى» لبيان مدى الصله الوثيقة بين الشعر والموسيقى. إن الشاعر الامريكي العربي ومؤسس ومدير مسرح الشعر الدولي صموئيل هزو يصف الشاعرة فيقول: إنها فتاة ذكية وشاعرة موهوبة. . وستصبح من ابرز الشعراء في هذه البلاد!

تتحدث الشاعرة عن نفسها وشعرها وفلسفتها في مقابلة جرت معها في أمريكا فتقول: اني وقد ربيت في بيت ثنائي الثقافة حيث أن ابي فلسطيني الأصل وأمي امريكية. وعيت دائماً ان هناك امكانات واختلافات عديدة في العالم وليس طريقة واحدة فقط لرؤية الأشياء أو قولها.

وأضافت، بعض الشعراء يقولون انهم شعراء افكار او فلسفات أو احلام أو ذكريات ولكني شعرت دائماً انني شاعره حياة يومية وأشعر اني قريبة جداً من الحياة. عنت نعومي شهاب بشؤون تلاميذ ينتمون الى خلفيات مختلفة في مدارس ولاية تكساس تقرأ عليهم شعرها وتبحثه معهم. وقالت: كنت أحاول ان انقل لهم مدى قيمة رؤيتهم الشخصية وكذلك الحاجة لأن يكونوا منفتحين كي ينمو كل ما هو خير يستطيع المرء أن يطوره.

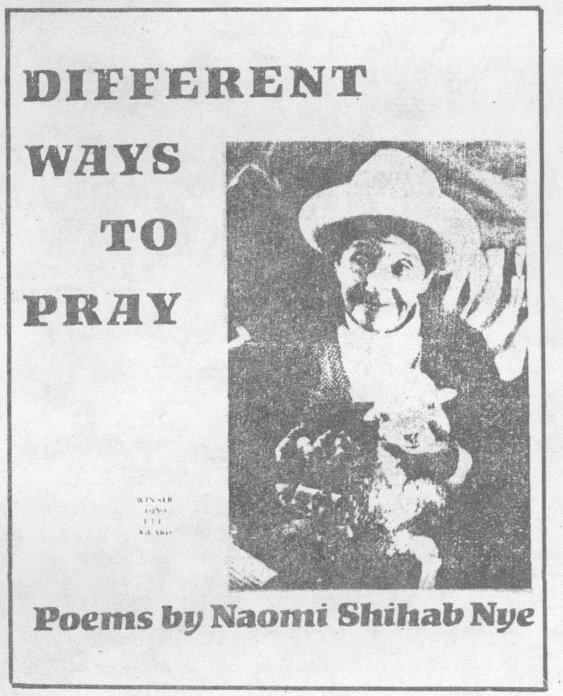
وتشيد نعومي بمدى نفاسة جذور المرء تعكسه مقطوعات من نظمها مثل التي تروي كيف أن والدها بعد أن عاش اعواماً في الولايات المتحدة غرس شجرتين في حديقة منزله في تكساس، وتروى نعومي في مقطوعات أخرى كيف أن الروايات التي سمعتها وهي طفله انبعثت حية اكثر من السابق حينما زارت وطن جدودها. وهي تقول، ان لدى اقرباء كثيرين بقوا في القرية نفسها. . بلده سنجل الواقعه بالقرب من رام الله في الضفة الغربية. وهؤلاء هم ذلك النوع من الناس الذين تتشكل حياتهم من اشياء ملموسة قريبة من البيت وهناك شيء باقي ذلك الشكل من الحياة يروقني جدا.

وبالنسبة للامريكيين الذين يقرأون أو يستمعون الى شعرها مثل القطعه «احتضان تروى صندوق عزف الاسطوانات» التي تروى قصة طفل عمره ستة اعوام يحتضن الصندوق وينطلق بغناء كل قطعة يسمعها عن ظهر قلب والقصة سيرة حياة تلميذة ارمنيه أو قصة عمها الناسك وذلك «محمد فوق الجبل» فان تلك المقطوعات جميعها تلامس وتراً مشتركاً لديهم وتذكرهم بأشخاص وأماكن غاصت في أعماق ذكريات طفولتهم.

إن نعومي تتمنى ان تطير، تسافر بعيداً، تصرخ في الوجوه الشاحبة وبشفافية بالغة وحس مرهف تريد أن تغادر ذاتها، أن تغير مجرى حياتها الروتيني الممل، ان ترحل إلى وطنها الذي ملك عليها زمام نفسها، ويصنع لها هذا الشبح الأشياء الجديدة ويشاطرها الكتابة على الطاولة ذاتها!!

«بعد كل ظهيره، عندما يرتسم شعاع الشمس على الحائط
اتمنى لو اطير، لو اسافر، اصرخ. . .
اود لو اتخطى حياتي بعيداً
وأن اكون شيئا صغيراً فيها وراء ذاتي
انهم يعلمونني الفيزياء والكيمياء ولكني
اقذف بكتبي بعيداً من النافذة
واخيط معطف الأستاذ بخلفية الكرسي.
هناك شيء ما ولدنا من اجله.
اذكره دائماً حين اكتب
شبح يشاطرني الكتابة على الطاولة ذاتها.
ولكنه يبدع اشياء مختلفة
اشياء جديدة.»

× × ×



وقد عملت الشاعره نعومي في «هورايزن هاوس» وتعني بيت الأفق في مدينة «سان انطونيو» في ولاية تكساس، تداوي المرضى بالشعر. وقدمت الشاعره نعومي شهاب في مدينة باتسبيرغ عدة امسيات شعرية، وبرامج موسيقية، ومعزوفات رائعة اكسبتها شهرة عالمية. وذلك منذ عام ١٩٦٨ حين أسست ندوة الشعر الدولية في باتسبيرغ. وقد رعت الندوة حوالي مائتي حدث أدبي قدمت خلالها أعظم شعراء العالم شهرة. ولها ثلاثة دواوين شعرية، واكثر من مئة قصيدة منشورة، اضافة إلى خمس مجموعات شعرية جماعية.

أسامة يوسف شهاب

النشاط الثقافي

قادسية صدام

قصص تحت لهيب النار

اصدرت وزارة الثقافة والاعلام ـ دائرة الشؤون الثقافية والنشر العدد الخامس من الكتاب القصصي قادسية صدام ـ قصص تحت لهيب النار الذي ضم مايزيد على الاربعين قصة قصيرة لعدد من الكتاب العراقيين والعرب الذين صوروا فيها جوانب من بطولات المقاتلين ومن تجاربهم الميدانية والحياتية الاخرى وقد تنوع في هذه القصص العطاء وتباينت مستويات الاداء تبعا لقدرة القاص والزاوية التي اطل منها على الحدث موضع القصة، لكن كل التجارب وعلى مستوى عام قد قدمت نماذج اكثر تطوراً بالنسبة لكل قاص على حدة اذ ان عملية الكتابة الابداعية من أجل المعركة



ليست مسالة هينة ولكنها لم تعد سراً ولايقف منها القاص موقف التهيب بقدر مايقف منها موقف الاحساس بمسؤولية مايكتبه لهذا الجيل والاجيال القادمة.

واذا كان هذا الكلام عاما فان بعض تفصيلاته يمكن ان نجدها في قصص مثل «النسر» لاحمد خلف و«النور» لاحمد قباني و«الرجل الاسطوري» لحسن احمد العاني و«الولادة» لصلاح الانصاري و«ايام صعبة وايام مضيئة» لعبدالحميد عيسى و«ايقاع جديد لقصة قديمة» لعبدالستار ناصر و«زائراخر» لعلي خيون و«جناح الباشق» للطيف ناصر حسين و«حكايات السهوب البعيدة» لمحمد عبدالمجيد و«ربيع النار» لمهدي جبر و«إخلاء» لنزار عباس.

ان هذا القصص وغيرها قد استطاعت لعدة اسباب اولها القدرة على استخدام فن القص استخداما عالياً ان تشد القارى الى موضوعها وان تجعله يشعر بالتعاطف مع الصورة القصصية المقدمة. قصة احمد خلف تصورا أزمة مقاتلين في الارض الحرام يجتازاتها بسلام بعد جومن التوتر الحدثي والنفسي وهو يعود الى هذه في عدة قصص منها قصة له بعنوان «الارض الحرام» ذلك لانها الارض التي تفصل بين الخير والشر وفي قصة احمد القباني «النور» صورة لذلك التلاحم المصيري بين المقاتلين العرب وفي وماقصة حسن العاني «الرجل الاسطوري» طرافة الانشداد الى طريقة جديدة قديمة من طرق القص هي طريقة ادب المذكرات الذي يعقب انتهاء الحرب ويفضح جوهر نظرة العدو الى الانسان حيث يستعين ـ العدو إفتراضا ـ بالرموت بدلا من الانسان

الـذي فقـده اوكـاد لتحقيق غايته الوحشية ويفقد ذلك الامل ايضاً بسبب خطـا في الممارسة وبسبب دقة الحركة العراقية الشجاعة ازاء هذا النوع من التفكير الشيطاني.

وفي قصة الـولادة لصـلاح الانصاري تجد ذلك الحس الاليف بين الانشـداد لتجـربـة المعـركـة وادراك أبعادها والشعور بالتطهير من جديـد فقـد تغير رجـال الامس عن كانـوا وغـدت بعض المـوائـد الحميمه تمتلأ بذكرياتهم فقط فيما قدموا انفسهم قرابين من اجل الوطن.

ولايتسـع المجـال هنا للحديث عن كل القصص واستكناه اساليبها وصـورهـا القصصيـة ولكننـا نجـد في هذا الجزء من الكتاب الغني وتنـوع المواضيع والتاكيد على قيمة المقاتل وصورة الشهيد المتجلية في العـديـد منهـا واختـلاط تجـربـة الحب بتجربة الحرب ومحاولات قصـاصـيـن عديـن الـتخلص من السـرد الى الحـوار واسلوب الاستبطـان والانشـداد الى الفلاش باك وفي كل ذلك نجد القاص يحاول لاتأكيـد ذاتـه القصصيـة فقـط بل ايجاد سبيل للتميز وتقديم ادب الجديد في قصة المعركة.

شارك في هذا الجـزء الادبـاء العـرب احمد محمد قباني وفاطمة عبود نداف ومحمـد سمارة والقصـاصـون العراقيون احمد خلف واسماعيل عيسى بكـر وبـاسم عبـدالحميد حمودي وباسل جبار وحاتم حسين علي وحسن احمـد العـاني وحسن موسى وحمـديـة عبـد وحنون مجيد وخضيـر السـاري وخضيـر عبـدالامير وزهير غانم وسامي المطيري وشـوقي كريم حسن وصـادق حمودي وصـلاح الانصـاري وطامي عبـاس وعـادل غضبان وعادل كامل وعبدالاله رؤوف وعبدالحميد عيسى وعبدالستار ابراهيم وعبدالستار الاعظمي وعبدالستار ناصر وعبدالقادر محمد الحمداني وعلي خيون وعدنان حسن وفارس انور وفارس شلاش وفاروق يوسف ولطيف ناصر ومحمد مزيد ومهدي جبر ونـاديـة غازي ونزار عباس ونوال يوسف كمال وهوعدد يعكس الانشـداد الى تجربـة ادب المعـركة والى الانعطافة الجديدة في ادب القصة العراقية القصيرة.

«ب»

رسالة المملكة المتحدة

المسرح العربي في لبنان في القرن التاسع عشر

د. فيليب سادكروف

● ولد فيليب. سي. سادكروف في انكلترة سنة ١٩٤٤.
● تلقى تعليمه في جامعة لندن والجامعة الامريكية في القاهرة.
● حصل على شهادة الدكتوراه في الادب العربي في جامعة ادنبرة
● عمل لعدة سنوات في بعض الدول العربية ولاسيما لبنان والمملكة العربية السعودية.
● تنصب اهتـمامـاتـه بشكل رئيس على دراسة تاريخ النقد الادبي العربي الحديث والكتابة فيه وهذا المقال احدث دراساته عن المسرح العربي.

هنـاك عدد من المـؤلفـات التي تعـالج السنوات الاولى من المسرح العربي في لبنـان والاعـمال الـرائـدة لمارون نقـاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥) واخيـه الاصغر نيقولا نقـاش (١٨٢٥ ـ ١٨٩٤). وغـرض هذه المقـالـة هومحاولة استكشاف ما آل اليه المسرح العـربي في غضـون خمس عشرة سنة من وفـاة مؤسسه. اذ ان البداية التجريبية لافراد عائلة نقاش واصدقائهم سرعان ماعمت انحاء البلاد وذلك عن طريق المدارس والجمعيات الثقافية والخيرية.

لقد تركز النشاط المسرحي في مدينة بيروت التي تعتبر مهد الدرامة العربية. كما كانت بيروت اسـوة بالاسكنـدريـة في مصـر، واحـدة من اهـم البـوابـات التي ولجتها الثقافة الاوربية الى العالم العربي. واصبحت هذه المدينة الصغيرة انذاك مركزاً من مراكز نشاط البعثات الاوربية والامريكية حيث قامت بنقل علوم واداب الغـرب عن طريق المـدارس والصحف التي انشأتهـا. وكـانت بعملها ذلك تشبه ماقـام به محمـد علي من اصلاحـات في مصـر. وقـد شجـع وجـود هذه البعثات الجـاليـات على اختـلاف انواعها وطوائفها من اقامة المدارس الخاصة بها، حيث اخـذت هذه المـدارس بتطبيق ذات الاساليب والطرق التربوية المدينة التي كانت تتبعهـا تلك البعثـات. ولهذا السبب فان موضوع هذه المقالة يتعلق الى حد كبير بهذه المدارس وليس مدارس البعثات.

وعلى العكس من مصـر التي كانت تحظى بوجـود جالية اوربية كبيرة في اوائل القرن التاسع عشر فان المستوطنين الأوربيين لم يبدوتشجيعا لاقامة مسرح اوربي محترف في بيروت اودمشق بالـرغم من اننـا نستطيـع القـول انـه كانت هناك ثمة نشـاطـات مسرحية بين وقت وآخر حيث كانت تعرض بعض التمثيليات في بيوت خاصـة او عنـد انتهاء احد الفصول الدراسية في مدارس البعثات. ولم يكن هناك فقـط ذلـك النشاط المسرحي الكبير سوا.

ودون الخـوض في مزيـد من التفـاصيل، فانه يكفي القول ان الاخوين نقاش قاما بتقديم هذا الجنس الادبي الجديد الى العالم العربي بين ١٨٤٨ ـ ١٨٥١ في مدينـة بيروت. وفي شبـاط من عام ١٨٤٨ تم تقـديم مسرحية مارون الكوميدية (البخيـل) ثم تم تقـديم مسرحيـة نيقـولا الكوميدية (الشيخ الجاهل). وفي ١٣ كانـون الثـاني ١٨٥٠ عرضت مسـرحيـة مارون الكـوميدية (ابو الحسن المغفل او هارون الرشيد) وكذلك مسرحية من نوع مسرحيات الفارس الاوربية لم يعرف لها عنـوان. وعـرضت ايضـا مسـرحيـة نيقـولا (ربيعة ابي زيد) في ١٨٥٠ وكوميدية مارون (الحسود السليط) حوالي عام ١٨٥١. وقد قام مارون بانشاء مسرح لانتاج هذه المسرحيات الاخيرة.

وانتهى نشـاط الاخـوين نقـاش المشترك وذلك بان متصاعدد من المسرحيات الحـرة عن (روايـات حريـة) قام بكتـابتهـا نيقولا نفسه. وقد تكون تلك الاعمال كتـابـات قصـيـرة مرتجلة غير معروفة ومجهولة العناوين. وكانت تلك الاعمال هي النشاطات الوحيدة التي عرضت في مجال المسرح.

وفي ايلول ١٨٥٤ استقر مارون في طرطوس حيث انطلق من هناك الى مزاولة نشـاطـه المسـرحي. وقد توفي هناك في الاول من حزيران ١٨٥٥. وطبقا للوصية التي تركها فقد تم تحويل مسرحه الى كنيسة.

وبعد وفاة مارون توقف النشاط المسرحي العربي لفترة عدة سنوات . بل حتى ان اهتمام الجمهور بالمسرح اثناء وجود مارون على قيد الحياة بدأ يقل بالرغم من رد الفعل الحركي الذي واكب التمثيل في البداية .

ويبدو ان نيقولا كان مسؤولا عن انتعاش الحياة المسرحية . ففي الثالث عشر من حزيران ١٨٥٨ ، عرضت فرقة مسرحية كان يقودها نيقولا بنفسه مسرحية (الشيخ الجاهل) وذلك في منزل اخيه خليل الكائن في بيروت امام عدد من القناصل والاوربيين ووجهاء البلد . كما كان الفضل يعود الى وجهاء البلد الذين كانوا قد ارتادوا ربا المسارح الاوربية او التركية في استنبول او سورية في مساعدة الحركة المسرحية على تأمين نجاح التمثيل المسرحي ورواج شعبيته . كما انهم دافعوا عن المسرح ضد الادانة القائلة بانه بدعة غير مرغوب فيها . ولما لم تكن هناك صحيفة منتظمة تصدر في لبنان قبل ١٨٥٨ ، فانه لم يكن في الوسع توثيق النشاط التمثيلي الا منذ ذلك العام عندما اخذت صحيفة (حديقة الاخبار) بممارسة نشاطها الصحفي في مدينة بيروت .

وقام نيقولا باعادة الحياة الى مسرحية (الحسود السليط) في ١٨٦٠ وذلك على خشبة مسرح شقيقه . وربما كان ذلك في منزل مارون عند ذكرى عيد مولده وامام جمهور من الاعيان في بيروت كان من بينهم المحافظ عزيز باشا . وقد مرت سنوات قبل ان يعود اسم نيقولا مرة ثانية الى الاذهان . ففي شباط ١٨٦٨ أعلن عن القيام بتمثيل مسرحية كان قد كتبها وذلك ليوم واحد في بيروت يخصص فيها لمساعدة فقراء المدينة وخاصة لجمع مبلغ من المال لصندوق الايتام . وفي ١٨٦٩ قام نيقولا بطبع ثلاث مسرحيات اطلق عليها اسم (ارزات لبنان) وتتضمن مقدمة حول المسرح والتمثيل . وقد نشر ذلك العمل بتشجيع من نصر الله باشا الذي كان قد حضر حفلة عرض لمسرحية (الحسود السليط) في منزل مارون ـ ربما في اواخر ستينات القرن التاسع عشر ـ وطلب مزيدا من المعلومات عن مؤلف المسرحية .

وقد عرض ذلك العمل المسرحي من اجل جمع مبلغ من المال لمساعدة الفقراء . وبنشر هذا العمل تظل مسرحيات نيقولا في خانة مسرح الريبرتوار العربي ولمدة سنوات . ولسوء الحظ لم يقم نيقولا بنشر اي من اعماله . ولولاه اقدم على ذلك لآتاه نصيب من الشهرة يوازي شهرة اخيه باعتباره رائدا من رواد المسرح العربي .

وربما كان نيقولا مسؤولا عن تشجيع اصدقائه ومعارفه للقيام بتوجيه مواهبهم نحو كتابة المسرحيات . وقد قام عدد من اصدقائه بكتابة المسرحيات فيما بعد وكان من بينهم القسيس استيفان الشمالي ويوسف الاسير وابو الحسن الكسني وحسن بيه الاسعد ويوسف الشلفون ويوسف الجلخ ونعمة الله فيفانو وحبيب الجلخ وزاهر وسليم الشديات .

ثم انخرط نيقولا في نشاطات مالية في الفترة بين ١٨٥٩ ـ ١٨٦٨ .

في يوم الاحد التاسع من آب ١٨٦٣ حضر نيقولا عرضا مسرحيا كان عبارة عن درامة اجتماعية لطنوس الحور .

وكانت هذه الدرامة بعنوان (الشاب الجاهل السكير) . وقد تم عرضها في منزل حبيب قردامي وقام بتمثيلها تلاميذ مدرسة الحور بعد انتهائهم من اداء الامتحانات . وقد تضمن جمهور المشاهدين الامير سعد شهاب والشيخ يوسف الوحيد وحنابيه الاسعد ونيقولا ويوسف الجلخ . كان الغرض من كتابة المسرحية تعليميا ويوضح لتلاميذ المدرسة شروط الحياة المادية ومغبة اهمال نصيحة الكبار . وتدور القصة حول شاب يستخف بالنصائح التي تقدم له ويبذر الاموال التي ورثها عن ابيه حتى يصاب بالفقر . المسرحية مكتوبة بنثر شبه عامي وهي اول عمل درامي ينشر بالعربية . وقد تم تقديمها بعد مضي اشهر قليلة على تمثيلها . كما اعيد تمثيلها في ١٤ آب ١٨٦٤ في منزل حبيب نقاش امام جمهور غفير من بينهم خورشيدباشا محافظ صيدا وحسن باشا قائمقام الجيش وعدد من الذوات والوجهاء . وفي ضوء كون نيقولا نقاش يقدم اول عروضه المسرحية وان العرض الثاني كان في منزل اخيه حبيب فانه من المفهوم ان تكون عائلة النقاش قد عجلت بقيام الحر بكتابة المسرحية .

وحسب المعلومات المتوفرة فانه في وسع الحر ان يحكم بان العروض الدرامية في هذه الفترة كانت لاتزال تقدم بصورة غير منتظمة . اذ قد تمر سنة او سنتان قبل ان يتم تقديم اي مسرحية . وفي خلال ستينات القرن التاسع عشر تم تقديم عروض درامية بين فترة واخرى في المدارس في لبنان . ويبدو انه كان من قبيل العرض او التقليد ان يقوم التلاميذ بتقديم مسرحية في نهاية السنة الدراسية عند انتهاء الامتحانات . وكان المحافظ التركي والوجهاء المحليون من جميع الاديان والقناصل الاجانب واباء واصدقاء الطلاب والطلاب انفسهم يزورون المدارس اثناء مراسيم توزيع الجوائز التي كان يتخللها القاء كلمات بالمناسبة وقراءة قصائد شعرية وتمثيل المسرحيات .

وكان يجري تقديم المسرحيات باللغات الفرنسية او التركية او العربية وهي اللغات الرئيسية الثلاث التي يجري تدريسها في المدارس انذاك . وكانت تلك المسرحيات ذات غرض تعليمي اخلاقي بالاضافة الى انها مسرحية ممتعة .

ومن المسرحيات الاخرى فقد قدمت مسرحية للامير محمد ارسلان الذي كان منزله في بيروت ملتقى المثقفين والمضطلعين بشئون الادب وقد عرضت تلك المسرحية احتفاء بمراسيم الزواج وقدمتها مجموعة من الشبان ، وفي ٢٦ نيسان ١٨٦٥ في بيروت بمنطقة جبل لبنان بعد انتهاء الامتحانات النهائية .

وكانت اللغات الفرنسية والايطالية والعربية واللاتينية تدرس في هذه المدارس بالاضافة الى بعض المواضيع الاخرى . وبعد انتهاء الامتحانات في المدارس الارثدوكسية في بيروت في يوم الاحد ٢ شباط ١٨٦٠ عرضت مسرحية باللغتين العربية والفرنسية كتبها احد معلمي المدرسة . ثم جرى بعد ذلك تقديم المسرحيات في المدارس الارثدوكسية الاخرى .

ويلاحظ ان بطرس البستاني صاحب المعجم الشهير والصحافي قد واصل تقديم مسرحية واحدة عند نهاية كل عام دراسي وذلك في مدرسته المعروفة باسم (المدرسة الوطنية) وهي مدرسة كانت قد تأسست سنة ١٨٦٣ . كما كانت ابوابها مفتوحة لقبول الطلاب من كافة الفئات . في ١٨٦٥ قام الطلاب بعرض مسرحية من فصلين مقتبسة عن قصة يوسف امام مخلص باشا حاكم سورية . كانت تلك المسرحية مكتوبة نثرا وشعرا . وقد كتبها القسيس نعمة الله البياتي . كما انها تضمنت نشيدا للشيخ ناصيف اليازجي الذي يعتبر من اهم الشخصيات الادبية في تلك الفترة في سورية . وقد تم تقديم تلك المسرحية في بيت البستاني نفسه .

وبعد سنة من ذلك قدمت مسرحية اخرى في حزيران . وفي ١٩ و٢٣ تموز ١٨٦٧ وبعد الانتهاء من اداء الامتحانات الدراسية عرضت مسرحية تراجيدية تاريخية بعنوان (عشتار) وهي مقتبسة عن مسرحية راسين التي كتبها في ١٦٨٩ . وقام بعرض المسرحية طلاب المدرسة امام المتصرف كمال باشا .

وقام الشيخ خطار بترجمة مسرحيتين تراجيديتين اخريين عن الادب الاوربي خلال تلك الفترة هما (ايفجيني) ١٦٧٤ و (قيصر) لكورني ١٦٤٠ . وقدمت مسرحية عربية لاليازخليل باشا بعنوان (في حفظ الوداد) في ٢٤ و ٢٩ تموز ١٨٦٦ .

لقد لعبت عائلة نقاش دورا نشيطا في الحفاظ على ديمومه النشاط الدرامي خلال تلك الفترة . وكان يساعد نيقولا في عمله المسرحي قريبه سليم نقاش . كما كان اصدقاء العائلة يكتبون المسرحيات ومنهم طنوس الحور واستيفان الشمالي وابراهيم الاحدب . اما العائلة الاخرى التي اسهمت في العطاء المسرحي فهي عائلة البستاني . وقد كان معظم الكتاب المسرحيين في العشرينات من العمر .

وعلى الرغم من ان شخصيات ادبية بارزة مثل ناصيف اليازجي وبطرس البستاني كانت تحضر حفلات العروض المسرحية فانها لم تكن تمارس الكتابة المسرحية .

محمد درويش

رسالة موسكو

«كتاب الاغاني»

يبقى تراث الشرق العربي رافداً حيا من روافد العلم والثقافة والادب يصب وبغزارة في بحر الثقافة العالمية والحضارة العربية الاسلامية التي اغنت التراث الحضاري الانساني بالكثير من النتاجات في مختلف نواحي العلم والمعرفة لاتزال مصدراً هاماً للبحث والدراسة لكل من يريد ان يتوجه اليها وتراث الشرق العربي يعتبر مادة خصبة في المدارس والمعاهد والاكاديميات العلمية السوفيتية التي تعنى بآداب وفنون الشرق العربي الاسلامي وتعتبر شؤون الاستشراق والاستعراب مسألة هامة وحيوية لدى الكثير من الباحثين والمستشرقين الذين نقلوا الكثير من الاعمال والادبية والفنية العربية الى اللغة الروسية معرفين القارىء السوفيتي بمثل هذه الاعمال الابداعية الخالدة . وقبل فترة توج المستعربون السوفيت اعمالهم بترجمة كتاب الاغاني لابي فرج الاصفهاني قاطعين بذلك مرحلة جديدة وجرئية بتوجهم الى هذا العمل الادبي الضخم .

كتاب الاغاني في اوربا

تعتبر ترجمة وتقديم كتاب الاغاني الى اللغة الروسية اول محاولة جادة تجري للتوجه الى هذا العمل ، اذ لم تسبقها اية محاولة من قبل بالرغم من ان كتاب الاغاني قد استأثر باهتمام المستشرقين الاوربيين ونستثني من ذلك محاولة المستعرب الايطالي إي كفيدي الذي اصدر عام ١٩٠٠ مجلداً خاصاً يتضمن اشارات الى الطبعة المصرية لكتاب الاغاني الا ان كتاب الاغاني لم يترجم الى اية لغة اوربية لابصورة كلية او جزئيه ماعدا الترجمة الروسية التي صدرت مؤخراً .

ماذا يقول المستعرب السوفيتي خالدوف عن كتاب الاغاني؟

يعتبر المستعرب السوفيتي خالدوف احد المترجمين الأساسيين الذين ساهموا بترجمة كتاب الاغاني بالاضافة الى زميله المستعرب السوفيتي ب . يا شيدفار . وقد قدم السيد خالدوف كتاب الاغاني على انه من عيون الادب العربي الذي يزخر بالكثير من الاعمال المتميزة موضحاً اهمية الكتاب بانه عمل متميز يجمع اجمل ماقاله العرب في الشعر والغناء وبهذا الخصوص يقول السيد خالدوف في مقدمة الطبعة الروسية لكتاب الاغاني :

«يعتبر كتاب الاغاني احد اكبر الاثار الادبية العربية التي كتبت في بغداد قبل الف عام . ويمكن اعتباره بانارونا للشعر والغناء العربي . . . »

وحرص السيد خالدوف في مقدمة كتابه على التعريف باهمية الشعر العربي واللغة العربية ومدارسها الاساسية في بغداد والبصرة والكوفة وواسط معرفا بعد ذلك بابي فرج الاصفهاني ومراحل حياته التي قضاها في بغداد التي كانت تعيش نهضة ثقافية وحضارية كبيرة ويتناول المقدم كذلك اتصال الاصفهاني بالاوساط الادبية في بغداد وسوق الكتب التي كانت معروفة في تلك الفترة موضحاً الاثر الكبير الذي لعبته بغداد في حياة ابي فرج الاصفهاني وهنا لابد من القول بان ترجمة كتاب الاغاني لم تكن ترجمة كاملة لمجلدات الكتاب ، بل شملت ترجمة لاهم اجزاء الكتاب المذكور ولربما تتبعها خطوات اخرى للتعريف بمثل هذا النتاج الابداعي الضخم .

بقي ان نقول بان الكاتب السوفيتي المعروف مكسيم غوركي عندما كان يترأس دار نشر «الادب العالمي» في العشرينات من القرن الحالي قد طرح فكرة ترجمة كتاب الاغاني ضمن خطة دار النشر ، الا نها لم تنفذ الا بعد مرور اكثر من نصف قرن .

عباس خلف

الادباء . . الرحلة المختارة

ماالذي يدفع أدباء وكتاب عالميون الى ان ينهوا حياتهم طوعا ويقدموا على الانتحار وهم في أوج شهرتهم ونضجهم؟ هذا السؤال مافتئ يطرح بين فترة وأخرى ومنذ أمد طويل في محاولة للوقوف على أجوبة مقنعة تشرح هذه الظاهرة الحياتية غير الاعتيادية لأناس غير أعتياديين . وآخر مرة وجد هذا السؤال نفسه ملقى على صفحات الجرائد والمجلات العالمية كان في آذار الماضي عندما توجهت عدسات المصورين والمخبرين صبيحة الثالث من ذلك الشهر الى منزل الكاتب المعروف **أرثر كوستلر** حيث كانت أحداث قصة هادئة قد جرت وقائعها الليلة الفائتة :

كان **كوستلر** وزوجته «سيثيا» يجلسان بهدوء مثلما يفعل كثير من الازواج المتفاهمين على كرسييهما المتميزين عن بقية كراسي المنزل بمساندهما العريضة ، ويتطلعان بلا أكتراث الى مابثه من برامج جهاز التلفزيون الذي أركن في زاوية قصية من الغرفة التي أسدلت ستائرها بعناية فائقة وثبت في وسطها منضدة متوسطة الحجم أستقرت عليها زجاجتان صغيرتان معتمتان . . .

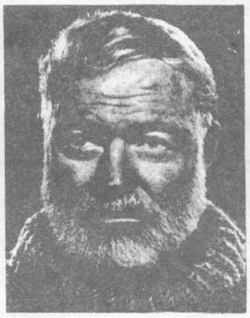
وبعد أن أودع الليل منتصفه وبدأت عقارب الساعة تدور في رحلتها التقليدية نحو الصباح نهض «كوستلر» و«سيثيا» من مقعديها وتوجها صوب المنضدة وأفرغا في جوفيهما محتويات الزجاجتين الصغيرتين اللتين كانتا مليئتين بسم مركز ثم أفترشا الارض بصمت مطبق ! ينتمي كوستلر الى اتحاد (خروج) البريطاني ، وقد شغل منصب نائب رئيس الاتحاد بضع سنوات ، وهي جماعة تؤمن وتروج بأن الانتحار هو حق من حقوق تقرير المصير للانسان أوكما يوضح ذلك كوستلر نفسه حين كتب ذات مرة في مكان بارز من واجهة مقر الاتحاد يقول : **«ضرر المرض كابوس ثقيل أما الموت فلاضرر بعد البتة ولاكابوس»**!

وأذا كان كويستلر قد وضع نهاية لحياته هو وزوجته بسبب ماقيل بانه كان يعاني من مرض شديد الوطأة ، فأن القرن الماضي قد شهد حادثة أنتحار مشابهة للاديب **هنريش كلايست** وحبيبته **هنريتا فوغل** التي كانت تعاني من مرض السرطان . . فلمدة ثماني سنوات ظل كلايست يتنقل من هذا المكان الى ذاك بحثا عن موقع مناسب وطريقة ملائمة لتنفيذ عملية الانتحار حتى أستقر رأيه في الحادي والعشرين من تشرين الثاني عام ١٨١١ على وضع حد لهذا التجوال الطويل . وفي فندق يقع على البحر بمدينة بوتسدام جلس كلايست مساء ذلك اليوم وكان عمره خمساً وثلاثين عاما ودون كلمات الوداع الأخيرة التي قال فيها : «السماء فوقنا بيضاء . . وأي شعور ذلك الذي يسود في الاعماق . ونحن اذ نتحرك هذه الساعة نحس بروحينا ترتفعان الى الاعلى مثلما يرتفع منطادان هوائيان . » بعد ذلك توجه الاثنان نحو الشاطي وأنهيا حياتيهما باطلاقتين ناريتين . . .

سيسو بافيس ، الروائي والشاعر والناقد والكاتب الصحفي الايطالي أنتحر مسموماً بانتقائه أحدى الطرق التي ضمها بحثه الطويل المسمى (عمل يد الحياة) وهو دراسة تحليلية صنف فيه طرق واساليب ودوافع الانتحار يقول في جزء منه :


مايكوفسكي


فرجينيا وولف


ارنست همنغواي


ستيفان سفايج


جاك لندن

«الموت لايقهرني . . وأني لأتساءل لماذا لايبحث المرء عن طريقة موت باختياره الحر.» بداية عام ١٩٥٠ دون بافيس في دفتر يومياته آخر عباراته : لن اكتب بعد اليوم. وودع الحياة في غرفته التي كان يشغلها بأحد فنادق مدينة تورين وسط ذهول الجميع دون ان يترك حتى لأقرب الناس اليه الاسباب المباشرة التي دفعته الى هذا العمل. بعد ذلك باحد عشر عاما أهتزت الاوساط الثقافية العالمية لنبأ لم يصدقه الكثيرون في البداية وهو أنتحار الروائي المعروف أرنست همنغواي.

ففي صبيحة يوم من عام ١٩٦١ وجد **همنغواي** يفترش أرضية مسكنه وهو مضرج بالدماء وقد فارق الحياة بعد ان اطلق في فمه رصاصة من بندقية الصيد المحسنة التي كان يمارس بها هوايته المفضلة . . . وأذا كان الرأي الذي حدد فيما بعد حول أسباب انتحار الروائي الكبير حامل جائزة نوبل والذي يذهب الى انه فقد قدرة الخيال في الكتابة هو الرأي الذي ساد وأعتبر الاقرب الى القبول فأن هناك كثيرين يعتقدون بأن الاسباب الحقيقية التي تقف وراء أقدام همنغواي على الانتحار مازالت حتى الآن غير معروفة.

الكاتب والشاعر **تادوس** ترول أختار أن ينهي حياته في الوقت الذي كان فيه منكبا بحماس على كتابة رواية جديدة. وكان من اجل أن يسرع بانجازها يتعاطى العقاقير الطبية المنشطة بكثرة على الرغم من نصائح الاطباء له بأن قوى جسده العامة لاتحتمل ذلك. وفي أمسية من صيف عام ١٩٨٠ وفي هدأة الليل تناول ترول - ٦٦ سنة - كمية مميتة من الاقراص المنومة وتمدد على فراشه ووضع باقة ورد على صدره تاركا قلمه يستقر على ورقة صغيرة دون فيها مايلي : «أصدقائي الاحبة . . قبل يوم واحد من أنهاء حياتي شعرت بكره شديد لمراسيم الدفن لذلك اكتفوا بوضعي في حفرة من الرمل وأتركوا يدي طليقة لكي يكون بمقدورها ان تعمل!»

أما الأديب **جان أيمري** فهو أيضا مثل **هنريش فون كلايست** بحث طويلا عن وسيلة ووقت مناسبين ليرحل عن الحياة باختياره الخاص وكان يردد دائما على مسامع الأخرين : أن الانتحار هو أمتياز خاص بالشفقة. وعندما أنهى كتابه (مباحثة حول الانتحار) الذي صدر عام ١٩٧٦ كان جوابه الوحيد لسائليه عن فحوى الكتاب : «كفى صبرا . . أصدقائي . . كفى صبرا» وبعد سنتين وذات ظهيرة ملأ جوفه بالسم وأستلقى في غرفته بأحد فنادق سالزبورغ.

فالتر بينيامين، الكاتب والفيلسوف والسياسي الذي روج بحماس لجمهورية فايمر، التقى الاديب **أرثر كوستلر** في منفاه بمدينة مارسيليا عام ١٩٤٠ وطلب منه أن يساعده على الخلاص من مطاردة فرق الاس أس النازية له وذلك بتزويده بكمية مناسبة من الهيروين فما كان من كوستلر الا أن أسرع على الفور ووضع كمية من هذه المادة المخدرة وقال له : «هذا يكفي . . أنها قادرة على أنهاء حياة حصان» . وبعد ساعات قلائل كان بينيامين قد تخلص من المطاردة فعلا!

الروائي والناقد المعروف **ستيفان سفايج** هو الآخر أقدم على الانتحار في منفاه بالبرازيل . كتب سفايج ذات مرة هناك يقول : «هذا العالم الذي نعيش فيه ماالذي يجلبه حولنا؟ وماالذي سيأتي به فيما بعد؟ نحن لانعرف الكثير عما يحمله لنا الغد فقد غدت كلمتنا غير قادرة على الوقوف طويلا وربما سيأتي وقت قريب يفقد البشر فيه لغتهم لأن الاحساس بدأ يضمحل، وعندما يختفي الاحساس لن تفهم لغة ما!» وأثناء أحد الكرنفالات السنوية التي اشتهرت بها البرازيل وكان ذلك عام ١٩٤٢، وبينما كان الفرح يغمر شوارع مدينة بي تروبولي الواقعة عند ضواحي ريودي جانير وكان الحزن والكرب يمزقان صدر الاديب الالماني فاسرع نحو مسكنه وأفرغ زجاجة سم في جوفه ربما كان قد احتفظ بها سابقا للحظة كهذه . . وماهي الا دقائق معدودة حتى كان صاحب مؤلف (بناة العالم) قد رحل عن هذا العالم!

قبل أنتحار ستيفان سفايج بسنة واحدة كانت الروائية **فيرجينا وولف** قد قررت وهي تمضي أجازة على شاطئ البحر ان توقف مسيرة حياتها ولكن على نحو مختلف. فبينما أختار سفايج الصعود الى غرفته لينفذ ماأستقر عليه عقله فضلت مؤلفة (الامواج) الغوص الى أعماق المياه والاستقرار طويلا فيها حيث لاموج هناك . وعلى اليابسة وفي بقعة تكثر فيها الاشجار والاعشاب وحيث الهواء الطلق يبقى البحث قائما عن الدوافع التي بهرت عقل صاحب (العقب الحديدية) الروائي الامريكي الشهير **جاك لندن** المتفائل دوما بأن يأمريديه عصريوم من عام ١٩١٦ لتدفع الى معدته مادة شديدة السم وهويفترش أرض مزرعته الخاصة في بقعة هادئة من الولايات المتحدة. على الجانب الآخر تبدو للكثيرين ان اكثر عمليات الانتحار غموضا هي تلك التي تخص الشاعر السوفيتي المعروف فلاديمير مايكوفسكي الذي اطلق رصاصة في صدغ رأسه على طريقة الروليت الروسي بموسكو عام ١٩٣٠ . . .

وعلى أية حال فهؤلاء ربما هم أشهر الادباء الذين اقدموا على الانتحار ولكنهم قطعا لايمثلون جميع من أقدم على هذا العمل من الادباء ومشاهير الثقافة فالسجلات تقول انهم كثر! أما السؤال الذي يبحث في الاسباب الحقيقية التي تدفع «بعض» هؤلاء المتبصرين بالحياة والمشبعين بثقافتها على اختصار أعمارهم وهم في قمة المجد - ومهما قيل في ذلك من تحاليل ودراسات سايكولوجية - فأن الأجابة عنه لازالت ناقصة ومشبعة بالافتراضات!!

محمد الجبوري

سعدي الكعبي ربع قرن في الصحراء

(●) ولد في النجف (١٩٣٧م)

(●) ١٩٦٠ دبلوم في فن الرسم من معهد الفنون الجميلة ببغداد

(●) أقام عدة معارض شخصية منها: -

١ - قاعة الواسطي، بغداد.

٢ - كاليري واحد، بيروت، لبنان.

٣ - بنيالة فينيا اللعالمي ، أيطاليا.

٤ - معرض كان سومير العالمي، فرنسا وغيرها.

(●) جائزة تقديرية في معرض كان سومير، فرنسا

(●) ١٩٨١ - جائزة الشراع الذهبي في بينالة الكويت ١٩٨١.

(●) جائزة أحسن مصمم ديكور لعام ١٩٨٢

(●) الجائزة الأولى في معرض ترتالي الهند العالمي الخاص.

(●) أول رئيس لنادي التشكليين العراقيين.

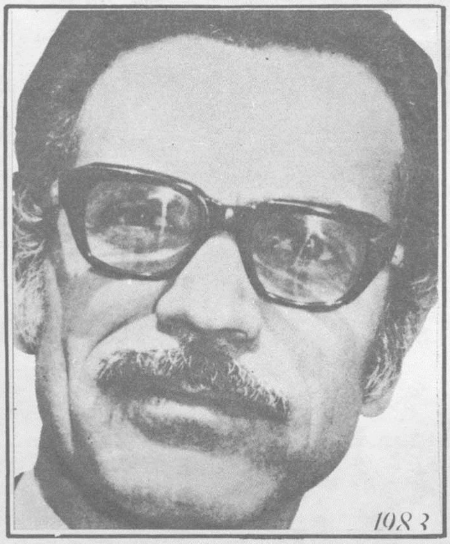
(●) رئيس جمعية التشكليين العراقيين للدورة ١٩٨٢/ ١٩٨٣

(●) حالياً يعمل رسام أول في وزارة الثقافة والأعلام المؤسسة العامة للسينما والمسرح.

حقاً أن مكوث الفنان سعدي الكعبي أزاء «تخومه البعيدة» ذات المناخات المقفره والمكتظة برائحة التراب تاره، والماثله الى «الشحوب الأنطباعي» أن صح لنا القول تارة أخرى يضعنا وفي كلتا الحالتين أمام فضول لتقصي الدواعي التي أقتادته للكشف عن الأسرار والأحتواءات التي تحفل بها مدياته اللانهائية.

بدءاً لايمكن لنا أن نفسر هذه الرابطة الحميمة الامن موضع الجدية والأصالة وأن وراء هذه الوشيجة ثمة أشتياق عارم ورغبة كبيرة في أنتقاء الأجواء التي يرى الفنان بأنها قادرة على أستيعاب هموم ومخاوف أبطاله الذين يشعرون بالضيق والأنقباض من هذا العالم المصطخب. ويرى الكعبي بأن صحراءه المترامية لايصح أعتبارها أرضاً مجدبة لاحياة فيها، ويضع لهذا الرأي جملة تبريرات موضوعية بناها عبر تجربة طويلة وخاصة جداً، لها ضوابطها وأشتراطاتها.

(موضوعاتي - يقول سعدي الكعبي - هذه ليست محدده وضيقة في رؤيتها وأنها تمتد لتشمل الحياة كلها بما فيها من حركة، وتأمل وحزن وثبات يمكن أن نشخصها في قوالب ثابتة



أو الوان محددة وأن لها عمقاً يستطيع الفنان أن يأخذ حريته المطلقة معها، وبأختصار فهي (الصحراء) عندي تعني الأم).

أذن فالفنان يستبيح لنفسه أن يسقط شعوره الذاتي ويعقد عليه آمالاً كبيرة حيثما تكون روابطه وعلاقاته مع الوسط أو الموضوعه لتتحول الى أفكار تصب ضمن سياق أو محور واحد. ويمنح لمخيلته حرية تامه في التحري والاستقصاء للمستلزمات التي تعزز من (قوة العمل الفني) وتضمن لنا ولاده سليمة خالية من السرعة. والكعبي في تعامله هذا يبدو شحيحاً الى حد كبير في أطار استخداماته للتقنيات. وكانما هو في ذلك يريد تمثيل السطح الذي لايتمنى له أن يكون الا متوافقاً مع امكانات الصحراء وحساسيتها الصعبة بيد أن الكعبي قد تمخضت لديه أفكار وتشعبت بالوان التراب الصحراوي وأنصهرت معها أيما أنصهار.

ولعلي أستطيع أن أزعم بأن الفنان الكعبي في أنهاكه الملفت للأنتباه لعوامله المألوفه قد القى بحصيلة الهموم والتوجعات في محيطه الشاسع والقادر على أستقبالها بألفة بالغة وكيما تذوب وتستوي مع سطح الصحراء الجليل ومن ثم تحصل العلاقة وتتداخل وحتى لتبدو في حالة موحدة تماماً. فالتفاصيل ومعانها تصبح في حالة أختباء كلي تتحرك كيفما يشاء لها الفنان وبرضاً تام.

وهو أذ بذلك فأنما يضاعف من أبراز القيمة الحقيقة لفكرة (الصحراء) ويعمق من الرموز التي تتكون في «بؤرة الذاكرة».

أنه الولع والأنتماء بمعناه الصحيح والذي لايتهاون الفنان به ولاسيما وأن هناك تاريخاً ليس بالقصير قد ساعد الفنان على غربلة مفاهيمه ومواقفه أزاء المكان وليرشح لنا أفكاراً خالصة

وعـذبـه تستمد أهميتها من التعامل الجاد والتعاشق الجميل بين الفنان نفسه والمحيط المادي . ،

يتعرض الفنان نوري الراوي لهذه العلاقة ولنقرأ مايقول :

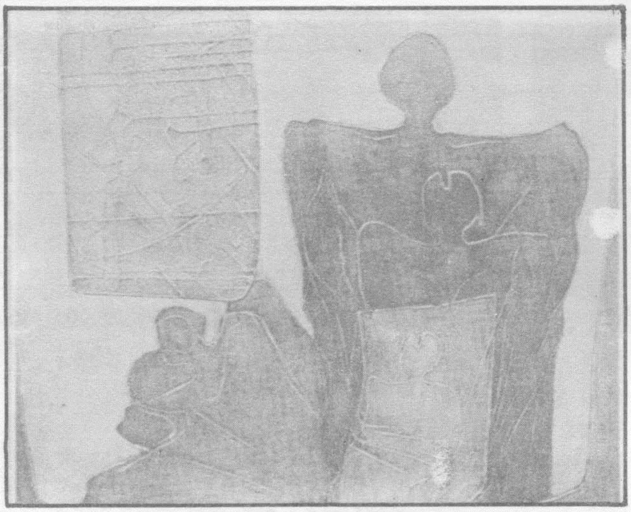
(هـذا الأمتـداد الـلانهـائي للأرض وللنفس معاً في لوحات الفنـان الكعبي ، يمثـل أنسيـابـاً لكل منهما نحو الآخر . وهما أذ يتشكـلان على ساحـة اللوحه ، فذلك يعني أن الأيحاء بالماضي قد أنتهى الى هذا اللون الصحراوي المقيم أبداً في الذاكرة) .

أن عقـد الستينـات يحفـزنـا بأن نلتهم ماحققـه الفنـان عبر تجربتيه «التعـدديـة» من حيث الاختيارات وأن المغزى العام لها أستيعـاب (مـاهيـة المحيـط) والنفاذ الى تفاصيله وخصوصياته المألـوفه أو المعـاشه ويبدو الكعبي في هذه المرحلة أشد التصاقاً وأتفـاقـاً مع البيئـة . ولنا من هذه التجارب أن نذكر (مسجد في المدينـة) ١٩٦٤ ، (فزاعة الطير - ١٩٦٤ ، مواد مختلفة) . . . . الـخ) وأقـترابـاً من التفـاصيل أقول أن عمل (بخور - ١٩٦٥) يقف من بين أعـمالـه العديده مميزاً وآخاذاً وهو بمثابة تشاور مع خصـوصيـات (المحيـط المحلي) وبرؤية باذخة في الأكتناز . أذ يحلق الفنـان في حسـاسيتـه الشـديـدة الى أجـواء تراثية بحته مقـرونـه بتقنية متمرسة مانفتأ أن نعرف من خلالها بأن الكعبي قد تجاوز في وعيه حدود المشهد المختار . ويتجلى هذا بوضوح في كتله المجزاة وفي التصـرف بالبنـاء الأجمالي للمـوضـوع والعلاقات القائمة بينه .

ولنـذهـب أبعـد من هذا ولنقف (بجسـد جميل) مع حشوده النحيفـة التي يغص بها جرفـه ذو الخضـرة الفـاترة ولنلقي نظرة على (عـرس في الهـور) ، ١٩٦٥ . وبـلاشـك فأننـا سنغمـر بالأغتبـاط ونتفق مع رؤيـة الفنـان عبر تنـاولـه لهذا الطقس الأجتماعي أو لهذا التقليد المحلي .

ولعلي لا أجد أي مبالغة لو قلت بأن (عرس في الهور) يشكل أنعطـافـه مبكـره لمجمـل رؤى الكعبي والتي تمكنت من محاورة البيئة وفق تصور ناضج

ويعـرج الفنـان سعـدي الكعبي على المناخات المحببه لديه والتي تقترب من منهجه ولكي تتطابق مع السياقات التي يراها ، ويضـع لها تعليـلات ناجعه وهي غالباً ماتمحورت ضمن معنى الأسلوبية في العمل الفني وتنطوي هذه التجارب أو التوصلات تحت سقـف زمني ينحصـر ما بين (منتصف الستينـات وحتى بدايـة الـسبعينـات) . كما في (صحـراء رقم - ٤ -) وتتعمق الأواصر والعلائق بشكل أوثق في المرحلة التي تلي هذا التأريخ



حتى نهـايـة الثـمانينـات ، ويعـالـج الكعبي في هذه المـرحلة تصـورات اكثـر متـانـة أو لنقـل تراكبـاً بين (المحيـط المـادي ، الانسـان الـروح) . والأخير عنـد سعـدي يبدو ضئيلاً يعصره المـلال والغـربـه والتوحد تاره . أو عملاقاً منتصباً تارة أخرى . وفي الحـالتـين فهم أبطـال لايصـح لنا أن نفصلهم عن عوالمهم المـاديه ولشد مايظهر واضحاً ذلك التوافق المذهل حيث تعطينا اللوحـه تصـوراً حـاسمـاً بأنهـا معمـولـه من مادة المحيـط نفسه (التراب) ولكن برؤية لاتخلو من شفافية وحلاوة .

ومن لوحة (شموخ الروح وأحتضار الجسد ١٩٧٤) نرقب بوضوح هذه السمه التي يتألف منها العمل ، وبطل الكعبي هنا عريض وراسـخ في وسط الفراغ الرهيب ولكنه من جانب آخر منشطـر الى نصفـين ، ويخفي وراءه شخصيـة ثانوية أخرى لها سحنـة ترسم عليهـا ملامح الحيطة والذعر وأن قوة الرابطة بين شخوصه تتآتى من فضائه الموحش وهكذا يمكننا أن نفسر هذه الخصوصية على لوحتـه (الغـريـب) ولو أن عتمه بالغة أو جواً منطفئاً هو الذي يحاصر بطله .

أنه الذهول بعينه ، وأنها الغربه لامحاله .

أن موضـوعـات مثـل (الانسـان والـزمن) (شموخ الروح وأحتضـار الجسـد) (حـوار الصمت) ، (الشهـادة) (التأميم) . (مـوقف) (تكـوين أسـلامي) تعني الخـلاصـة الاكيـدة التي تمحورت بجدية في ذهن الفنان سعدي الكعبي وهي تمثل تياراً ناضجـاً له مزايـاه . وأنها تكشف لنا المسافة الحقيقة التي مكنته من التحـرك خلالهـا . بلورت بحوثه العديده (التطبيقية) على صعيد أنجـار العمـل المستوفي للاشتراطات الفنية . والمتجاوز للاعتبارات التي تضعها المناهج التقليدية . وأن مخاضات الفنان

الطويلة هذه لتعني بمعنى أو بأخر بأن الكعبي مسكون وهائم في فلواته ورمالها الحارة.

وتبين لي أن مجموعة التخطيطات التي توزعت موضوعاتها ما بين الشهادة في تل الزعتر والصحراء أو حورات الصمت). تخفي في جنباتها مقدرة مهمة في صياغة (الخط، والكتله.. الأنشاء الكلي) وهكذا يأخذ الخط لديه منحي حركياً وعنفاً نستوضح من خلاله مدى الأجادة والبلاستيكية أحياناً التي توفرت معاً وأتحدت بتناغم واضح وسرعة تشيع في النفس صخباً غريباً ينسجم مع الموضوعات أو التسميات لتلك الموضوعات.

بعد هذا التعرض لأعمال الفنان سعد الكعبي يجوز لي أن أتساءل وبجديه. هل سيبقى الفنان في تناوله لموضوعاته زمناً أضافياً آخر؟ أم ترى قد أستنفذ كل ما في جعبته من جديد وتشكل على نحو نهائي في معرضه الأخير هذا؟

ولن نستطيع القول بأن الفنان سعدي الكعبي قد جذبه مدار النمطية وهو الذي يزل يدور في ذات الفلك وأن أستسلامه هذا سيلقيه بعيداً عن العالم المتحرك وما يحفل به من حالات أبداعية لاحصر لها ويقظات اكثر أرتطاماً بالعصر وصراعاته. ولأن اللوحة ما هي الامسافة يتحرك على سطحها المحدد عالم شاسع مضافاً اليه رؤية الفنان المتبصرة والمتلونة بالوان الحياة وحركتها وصيرورتها وأن جل ما تريده وبصيغة مشروعة أن ينبه الفنان أو أن يوخز أذهاننا لأنتباهاته وأنها لوظيفة أحسبها ليست غائبة عن ذهن الكعبي ولاسيما وأن زمناً طويلاً قد قطعه الفنان في مسيرته الأبداعية.

لذا فأن النظر الى أعمال الفنان ينبغي ان تقع ضمن دائرة (الحياد) للانتباهة الذكية، أو الانجاز المتجاوز وأن القضية الفنية تلقي علينا مهمة الحكم بأنصاف حيال الأبداع وأدواته وأعطاء كل يقظة أو معلومة مثقفة حقها، وبالمقابل فأن اللوم سيبدو اكثر قساوة فيما أذا لم نجد أيما جديد بمعنى الأضافة الدافعة لايجابيات العمل السابق.

وكيف لنا أن نتصور ونحن أزاء تناسخ أو تنميط فاضح كل مافيه قد قيل ولا أحسب أن أي جديد ستيأتي من بعده أو تقدم سيحرز. وكمن يجاهد في أختيار ماتوصل اليه من مستوى معين فأن من الواجب بل المسلمات الأولية أن يضع في حسابه خزيناً جديداً وثقافة مضافة كيما تمكنه من الأقلاع أو لنقل التجاوز ولو بصيغة نسبيه. أخيراً محبه أستثنائية لفناننا الكعبي.

عاصم عبد الأمير

مكتبة الأقلام

صلاح الانصاري

نجيب نجم الدين د. البلدان النامية والنظام الاقتصادي الدولي الجديد. بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٣ ١٨٤ ص.

ان الهدف من تأليف الكتاب هو الوصول الى نظام اقتصادي دولي جديد ينهي الى الأبد تقسيم العمل الدولي الراهن وينهي الفجوة الواسعة التي تفصل بين الدول النامية والمتقدمة اضافة الى السعي لصياغة ستراتيجية عمل للاقطار النامية بشأن اقامة نظام اقتصادي دولي عادل من خلال المواقف المبدئية التي تبنتها الدول النامية في كافة المحافل الدولية مستعرضا المواقف المبدئية للقطر العراقي والوسائل التي اتبعها في الدفاع عن المصالح الحيوية للدول النامية في المحافل الدولية في هذا العدد.

يقول الدكتور نجيب نجم الدين في مقدمة كتابه «استهدفت استراتيجيات التنمية الدولية في عقدها الاول والثاني خلال مرحلة الستينات والسبعينات التعجيل بتطوير وتنمية اقتصاديات الدول النامية. كما تضمنت اجراء تغييرات هيكلية في الاقتصاد العالمي ودعت الى اجراء تغييرات مؤسسيه في العلاقات الاقتصادية الدولية». لكنه - المؤلف - يرى فشل استراتيجيات التنمية هذه في تحقيق الاهداف الاقتصادية والتنموية التي كانت تطمح الدول النامية في الوصول

غابرييل اوكارا. الصوت. ترجمة نزار مروة. بيروت، مؤسسة الابحاث العربية، ١٩٨٣. ٨٩ ص.

«الصوت» هي احدى الروايات الافريقية المهمة في مجال البحث عن معادل لغوي وشكل حديث للرؤيا الافريقية. يقول مؤلفها في هذا المجال «تصعب

محاولـة الكـاتـب التعبيـر عن افكاره حتى اذا حاول في لغته نفسها، لأن مايقال أو يكتب عادة ليس هو بالضبـط ما جال في الفكـر. بين ولادة الفكـرة وتحـوهـا الى كلمات يضيع شيء ما. فما بالك بعملية التعبير بلغة مكتسبة من قبل جماعة ثقافية معينـة؟ ولا اقصـد التعبـير عن الافكـار العامة فحسب، بل اقصد توصيلها الى القـاريء كما تصـورها الكاتب وفي حال من الكمال المطلق اوقريبة منه. وها انتم ترونني الآن اتلمس الكلمات لعلكم تدركون ما اعنيه حقيقة، انا الكاتب الافريقي.»

ان افـريقيـا هي افـريقيا لذا افاد «اوكارا» الروائي النيجري في روايته هذه من الصـور الافـريقيـة والفلسفـة الافـريقيـة والفولكلور والمجاز الافريقيين الى الحد الاقصى والممكن ويـرى ان السبيـل الوحيد لاستخدامها بصورة فعالة هوترجمتها ترجمة حرفية من اللغة الافريقية المحلية للكاتب الى اي لغة اوربية يتخذها وسيطا تعبيـر يـا. وهـذه الـروايـة تسـرد حكاية «اوكولو» أو «الصوت» وخيبته الاجتماعية وبحثـه عن معنى الحيـاة وسـط الزيف والقمع الذي يحيط به، تحاول ان تستبطن لغـة من داخـل اللغـة وان تطعم الـتركيب الداخلي للغة باشكال تعبير ية افريقية مدهشة تجعل من الرواية قريبة من الكتابة الاسطورية الشعرية.

يوسف يمين
تاريخ النظرية الذرية.
بيروت، ١٩٨٣، ١٥٩ ص.

لقد عرفت الذرة منذ عهد الهنود الاقدمين وعند الاغريق بشكل نظري لكنها دخلت مسرح الاحداث عندما اعلنت وجودها بشكل عملي في السادس عشر من تموز ١٩٤٥ تاريخ انفجار اول قنبلة ذرية في العالم في صحراء نيفادا حيث ارتجت الارض بزلزال مضيء كبير. تكرر المشهد في آب من العام نفسه ولكن فوق مدينة يسكنهـا عشـرات الألاف من البشـر ابيـدوا في لحظـات وانمحت هير وشيـما من الـوجـود وتكـرر الانفجـار الثـالث فأحدث زلزالا في البشر بعد ثلاثة عشر يوما في مدينـة ناغـازاكي وكـان هذا الانفجـار الاعنف الذي لا زالت اثاره موجودة حتى الأن عبر الاف المشوهين الذي يولدون الآن في هذه المدينة المنكوبه وبذا انتقلت الذرة من السر الى العلن وبهذا الانتقال تكلفت البشرية ثمنا باهظاً يصعب نسيانه.

ساجدة حميد الموسوي.
هوى النخل. بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٣.
١٣٨ ص.

بعـد ديـوانهـا الاول (طفلة النخل) الذي صدر عام ١٩٧٩ أصدرت الشاعرة ساجـدة حميـد المـوسوي ديـوانهـا الثـاني الـذي ضم ثمان عشرة قصيدة توزعت موضـوعـاتها بين الالتصاق بالارض وبين الهم الذاتي والحرب العراقية ـ الايرانية والاعتزاز بالنفس مفيدة من التراث والحوار القصصي في طرح أسئلتها أو الاجابة عن اسئلة اخرى.

من قصـائـد الـديـوان (ثـلاثيـة المجـد ـ الجريح ـ الشهيد ـ البطل). (الرايه) (ياعراق) (هل رأيتم قمرا) (ياساعي البر يد) (وطن الماء) (الرؤ يا).

عبداللطيف بندر اوغلو.
اشارات اولية في الشعر التركي. بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٣
١٠٢ ص.
سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٢٧)

عادل كامل.
الضياء الأخر. بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٣
١٧٦ ص.
سلسلة القصة والمسرحية (١٧٩).

محمد جاسم محمد.
من يهدد أمن الخليج العربي، محاولة لدراسة المصادر الحقيقية التي تهدد الأمن في الخليج العربي. البصرة، مركز دراسات الخليج العربي بجامعة البصرة، ١٩٨٢.
٨٠ ص.

علي خليفة الكواري د.
ادارة المشروعات العامة في دول الجزيرة العربية المنتجة للنفط: دراسة تحليليه. الرياض، جامعة الملك سعود، ١٩٨٢
٢٥٤ ص.

سمير اسماعيل
انهم يولدون دائما. بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٣
١٣٥ ص.
سلسلة القصة والمسرحية (١٧٥)